Universidad de Chile
Facultad de Artes
Programa de Magister en Artes
con mención en Dirección Teatral

OFELIA O EL MAL IMAGINARIO

Estudio de la evolución del personaje de Ofelia en tres obras dramáticas desde una mirada de género.

TESIS PRESENTADA AL PROGRAMA DE MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN TEATRAL PARA OBTENER EL GRADO DE MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN DIRECCIÓN TEATRAL.

Daniela Cápona Pérez

Profesor guía: Juan Barattinni

Septiembre de 2004
Santiago de Chile

Indice

Introducción

Antes de proceder a narrar escuetamente lo contenido en cada capítulo considero adecuado declarar las motivaciones e inquietudes que me han llevado a emprender esta investigación.

En el ámbito de las artes y de los artistas el interés en la investigación suele estar centrado en los aspectos estéticos de los fenómenos estudiados y en el caso del teatro esto se acota mucho más a la técnica del actor como principal participante del fenómeno teatral. También la labor del director ha sido motivo de estudio intentándose varias veces la creación de poéticas o modelos según los cuales proceder al momento de montar una obra. Estas poéticas, con más o menos éxito, han quedado en la historia como registro y legado de los artistas que las produjeran. En tanto a investigación, esa suele considerarse la labor del artista, dejar registro de su obra y si fuese posible, desentrañar de su producto terminado una metodología o modelo que pudiese a futuro servir de guía a otros.

En este caso mi trabajo no pretende ni lo uno ni lo otro aunque sí dejo registro de un modelo de trabajo que en su momento me ha resultado útil y adecuado, pero en ningún momento pretendo plantearlo como modelo a seguir. Lo que me propongo en este trabajo es un objetivo para el cual sin duda mi formación académica es insuficiente o probablemente se halla desarrollado en el área equivocada. Pretendo aquí indagar en la compleja

correspondencia que existe entre cosmovisión y producción artística. Esto me lleva a elegir y calificar una obra no sólo en tanto a su valor estético asignado por un canon sino también a considerar valiosa aquella obra que ilustra de buena manera una forma de ver el mundo particular de un autor o una época determinada. Por supuesto este es un campo excesivamente amplio, dentro del cual mi interés recae específicamente sobre los asuntos del género. Quiero decir entonces que elijo los objetos del presente estudio por considerar que ellos exponen de excelente manera el cómo en tres épocas, lugares y modelos de pensamiento diferentes la mujer es percibida y recreada de tres maneras distintas. Hablo en primera instancia de la mujer, ya que mi objeto de estudio será Ofelia (la joven enamorada de Hamlet en la obra de Shakespeare) sin embargo no sólo lo femenino será objeto de análisis ya que en un paradigma binario lo femenino y lo masculino se construyen uno a otro siendo esencialmente interdependientes en lo conceptual.

Así pues, esta investigación no se desarrollará sólo en el campo de la estética o de las técnicas de la representación sino que respetuosamente se acercará a varios campos del conocimiento tomando prestadas ópticas, conceptos y teorías con la finalidad de enlazarlas para comprender mejor de qué modo el arte es también cultura, y registro de la humanidad.

El arte como espejo de las comunidades y sus construcciones de mundo siempre me ha parecido un asunto fascinante y dentro de esto el género resulta para mi particularmente interesante. Sostengo que no es

necesario ser mujer para interesarse en los asuntos del género sin embargo resulta lógico que sean las mujeres, pertenecientes a un grupo arbitrariamente victimizado durante siglos, las que mayoritariamente se ocupen de los curiosos mecanismos de construcción de este concepto. La fascinación que ejerce sobre el mi el género tiene que ver justamente con la arbitrariedad con que se ha configurado la división del mundo mediante este concepto y es desde esta arbitrariedad que me sumo a la tarea de llegar a comprender cabalmente que el género es "La construcción cultural de la diferencia sexual". Desde un planteamiento feminista considero urgente la tarea de desnaturalizar de una vez por todas el género y es por esto que desde mi formación como actriz y directora considero que la única vía en la que podría competentemente aportar a esto es a través del análisis de obras dramático teatrales. Considerando, por supuesto, que la obra de arte no es un objeto suntuoso o antojadizo sino una construcción imaginaria del mundo observado.

He aquí el intento, comprender cómo el mismo personaje (Ofelia) evoluciona a través de tres escrituras en tres épocas y lugares diferentes, comprender cómo el género femenino es percibido y construido en tres momentos diferentes. El objetivo es comprender, observando universos imaginarios, el mundo real.

Esto concierne a una primera parte del trabajo, aquella que precede al trabajo creativo propiamente tal, ya que es requisito que me haga cargo de

aquello para lo cual mi formación sí es pertinente, la puesta en escena de un montaje.

Me entrego entonces a la escritura y puesta de una cuarta Ofelia, de una Ofelia hoy, de una Ofelia última, o al menos ese era el cometido al comenzar la tarea. Terminado el análisis de las versiones anteriores del personaje ciertos hallazgos trajeron nuevas teorías y fascinantes complicaciones que más adelante explicaré (Capítulos III y IV). Lo cierto es que acabo comprendiendo al género como una más de las armas de exclusión aplicadas por un sistema que se basa justamente en la eliminación de la diferencia. Acabo realizando una dramaturgia que emparenta un tipo de víctima con otra, denunciando la gratuidad del género o de cualquier categoría usada para excluir. Mi intento, un una Ofelia hoy, se vio complementado por una mirada hacia la historia de las víctimas, de las Ofelias revisando sus pasados. Y por supuesto era lógico que esto ocurriera, ya que todas las obras que he logrado escribir hasta hoy poseen exactamente el mismo concepto central, la memoria. La memoria a modo de obsesión recurrente en mis obras resulta siempre fundamental, la pregunta pareciera ser siempre la misma ¿Cómo fue que llegamos aquí? Y del mismo modo en que antes intenté que Antígona revisara sus opciones y cambiara de opinión o que una Medea contemporánea narrara el asesinato de sus hijos, esta vez Ofelia hace un recuento del abandono, la locura y el pánico que hacen que esa mujer siga llamándose Ofelia. Así llego a la puesta de "Ofelia o el mal imaginario" montaje en el que pretendo hacer una suma de alteridades que desnaturalicen o evidencien la arbitrariedad y la brutalidad con que se ha

reprimido la diferencia. Para esto elijo tres alteridades ubicadas una sobre otra. Estas son: la mujer; dado el interés original por el género, la locura; condición históricamente reprimida por encarnar la alteridad y por último la calidad de víctima inocente, encarnada en la idea de la víctima de una guerra. Esta última figura, la más arbitraria o ajena al referente (Ofelia), nace de considerar que la forma mas descarnada y absurda de ser víctima es ser un desconocido muerto casualmente por una arma que matará a millones. También la presencia de la guerra dice relación con un proceso dramatúrgico anterior, siendo la guerra, así como la memoria, una situación presente en todas mis obras.

Así presento este trabajo compuesto de un análisis y de la reflexión y registros sobre un proceso de creación. El intento fue siempre el mismo en ambas tareas, responder a estas preguntas ¿Cómo son los mundos que los autores nos muestran? ¿Cuáles son las reglas ocultas de los mundos que hemos construido y habitado a través de la historia? He querido descubrir en textos teatrales las terribles reglas que establecen la exclusión y el castigo a la alteridad. Podría pensarse que estas regulaciones no se encontrarán en el teatro sino en la legislación civil, sin embargo la violencia de la represión se halla expuesta también en el arte y se encuentra ahí visible tal vez por nadie se ocupó de esconderla en un lugar donde pocos la buscarían.

Considero el resultado satisfactorio, sobre todo por que además de encontrar ciertas respuestas acabo este trabajo con numerosas preguntas,

con la noción de nuevas directrices y categorías de análisis y con la certeza de la utilidad del arte como herramienta para comprensión de las sociedades humanas y sus devenires.

En cuanto a los contenidos específicos el trabajo se desarrolla de la siguiente manera:

En el primer capítulo se identifican tres conceptos que estructuran la construcción de la Ofelia planteada por Shakespeare, estos conceptos son virginidad (sexualidad) locura y suicidio (muerte). Se expone además la relación de estos con la construcción del género femenino en la cultura judeocristiana de Europa occidental (cultura heredada por el continente americano a través de la colonización). De tal modo que se establece que el personaje de Ofelia, más que una figura aislada corresponde a una representación arquetípica[1] de lo femenino.

En el segundo capítulo se realiza un análisis de tres obras seleccionadas como objetos de estudio por contener al personaje de Ofelia en tres estados diferentes que corresponden a su vez a tres concepciones distintas de lo femenino. Las obras elegidas son : Hamlet, de William Shakespeare; Ofelia o la madre muerta, de Marco Antonio De la Parra y *Die Hamletmaschine*, de Heiner Müller. En el análisis de estos textos se utilizan los conceptos expuestos en el capítulo I. Se determina

[1] Usamos el término Arquetípico en su acepción cotidiana sin considerar que Jung define arquetipo como la predisposición **Natural** de percibir el mundo de determinada manera.

además la importancia de un paradigma binario en la construcción del género como categoría de clasificación. Como resultado del mencionado análisis se expone que los textos muestran una evolución desde un universo en que la tipificación de los sujetos obedece estrictamente a la ecuación sexo/género hasta una escritura en la que se evidencia la crisis del género como categoría de clasificación y por lo tanto de análisis.

En el tercer capítulo se exponen los pasos seguidos en el proceso creativo de la obra "Ofelia, o el mal imaginario" tanto en la dramaturgia como en la puesta en escena. Se exponen los conceptos seleccionados para la escritura del texto, la estructura considerada más adecuada y la elaboración de las significaciones de un discurso basado en la revisión de una tradición tanto ideológica como estética.

En el cuarto capítulo se exponen las conclusiones extraídas tanto del trabajo de análisis como del proceso creativo rescatando como hallazgo fundamental la posibilidad de una escritura sin género (*Die Hamletmaschine* de Müller). El enfrentarse con una escritura donde la categoría de género se encuentra ausente plantea la crisis del género como categoría de análisis y de clasificación tanto en universos imaginarios como en fenómenos cotidianos. Desde aquí se propone un nexo con los estudios llamados postcolonialistas, postfeministas y la teoría *queer*[2]

[2] Estudios desarrollados en los últimos diez años fundamentalmente en U.S.A y Europa que apuntan a considerar como posibles sujetos de enunciación a una multiplicidad de identidades anteriormente relegadas a la periferia.Las identidades a las que la teoría *queer* se aboca son generalmente configuraciones híbridas de alteridades en lo relativo al paradigma sexo/género además de incluir otras periferias como las geográficas, étnicas, médicas, etc.

planteando la conexión entre el mundo estético propio de las artes y las teorías que se desenvuelven en el ámbito de la acción política. Se plantea que el vínculo entre teoría *queer* y escritura postmoderna puede encontrarse en la crisis del sujeto único o central y la posibilidad de enunciación desde los márgenes o sujetos periféricos. Desde esta posibilidad se hace tangible la propuesta postcolonial de la eliminación de los límites entre centro y periferia, así como también la existencia efectiva de múltiples identidades en posición de constituir sujeto. Por último en este capítulo se enuncian también inquietudes derivadas de estos hallazgos, estas preguntas dicen relación con el valor o el *status* del cuerpo y la materialidad una vez enunciada la crisis del género.

CAPÍTULO I

CRITERIOS A TRAVÉS DE LOS CUALES LA MIRADA MASCULINA DEFINE LO FEMENINO

(En Hamlet de Shakespeare como muestra)



A modo de introducción al primer capítulo

Se hace necesario explicar el sentido que tiene la lectura y el desmenuzamiento de Ofelia. Más adelante se explicará su condición de figura arquetípica de lo femenino. Sin embargo desde aquí es necesario aclarar que mediante el análisis de la construcción de Ofelia lo que realmente analizamos es la visión de mundo, y específicamente la visión de lo femenino del artista que la construye. Shakespeare, a través de sus piezas, nos transmite un retrato de la cosmovisión isabelina, de su sentido trágico, mítico y lúdico, y también de las significaciones de género. Este último es el punto de interés del presente análisis, tomando como muestra la tragedia "Hamlet" damos una mirada a un mundo observado y recreado, por lo tanto interpretado, por un ojo masculino.

Las representaciones

Sin el afán de extendernos aquí sobre las múltiples funciones del arte podemos de todos modos establecer, desde ya, cual de aquellas funciones es la que guía el presente análisis. Llamaremos entonces función de representación a la cualidad que tiene la obra de arte de mostrar de qué modo el sujeto productor (artista) percibe y significa el universo observado.

Esto se sustenta en los principios mismos de la producción artística y específicamente dramatúrgica. Aristóteles en su poética plantea que el arte es la imitación de la realidad, es decir, la mímesis del mundo observado

por el artista. De este modo Aristóteles al plantear el carácter mimético pareciera dotar a la obra de arte de una cualidad objetiva, dada por la imitación. Planteamos aquí que a través de la historia del arte la operación mimética ha ido dando paso a una operación de representación que consiste ya no en la imitación directa sino en la representación previa interpretación de la realidad observada. Entendemos entonces como interpretación la atribución de significado al material recogido de la realidad; y como representación la construcción de un objeto nuevo (en este caso la obra de arte) en la cual se hallan mezclados elementos de la realidad y los significados atribuidos a esta por el artista. La realidad posee una existencia propia y características determinadas por esta existencia independiente mientras que la obra de arte posee otras cuantas características aportadas por el sujeto que la elabora. Es justamente ese sujeto artista quien es la clave de este asusto, ya que la obra de arte es producto de una interpretación de la realidad efectuada por un sujeto. De este modo el artista percibe el mundo y le otorga a cada cosa y al conjunto de cosas percibidas un significado. El fruto de esta operación es el que se encuentra plasmado en la obra final. Afirmamos que la obra de arte es una representación de la realidad en la que se encuentra implícita la significación de tal realidad a los ojos del artista. En el proceso de interpretación de los estímulos obtenidos desde el universo de lo real vendría a evidenciarse la visión de mundo del artista, y esta visión de mundo construida de estímulos y variables diversas viene a se una de las determinantes que, en cuanto a lo estético, definiría un estilo. Dicho de otro modo, la forma o estilo en que se exponen los contenidos en una obra de arte indicarían de cierto modo la forma de

percibir el mundo del artista y posiblemente de un grupo humano mayor como es una comunidad.

Como ejemplo de esto podemos decir que la estructura usada por los antiguos tragediógrafos griegos no es accidental sino que obedece a una estructura de percepción del mundo consecuente con la época y con la comunidad. Así como el formato postmoderno se relaciona directamente con la estructura de percepción de la realidad del mundo contemporáneo en el que la velocidad y la frecuencia con la que se reciben y elaboran los estímulos es mucho mayor de lo que era un siglo atrás.

Proponemos que en la producción de la obra de arte necesariamente el artista realiza los siguiente pasos.

a- Percepción de la realidad.
b- Interpretación y atribución de significado.
c- Construcción de la obra plasmando en esta el significado construido en la etapa anterior.

¿Qué es una representación y cual es su valor?

Ya que tomamos la obra de arte como registro de cosmovisión establecemos desde ya que esta es una representación del mundo, o más exactamente de un fragmento del mundo. Desde la obvia ficción de la obra dramática recordamos que los personajes no son reales si no resultado de un proceso de elaboración de la realidad que realiza el artista. En este sentido

los personajes también son representaciones de lo real. Son un sustrato imaginario que guarda, sin duda, una fuerte relación con su correlato real. Así, tanto obra como personaje son un discurso enunciado por el autor acerca de cierto trozo de la realidad. Por cierto que la relación entre el personaje (constructo imaginario) y el estímulo que lo genera no siempre opera en de modo directo. La relación establecida podría o no ser de semejanza.

¿Puede el imaginario contradecir al real?

Que la relación imaginario-real no siempre sea una de semejanza supone en el mecanismo de la representación operaciones más complejas que la mímesis. Primero que nada por la indudable sospecha que suscita a estas alturas la idea de una reproducción fiel cuando sabemos que ni aun la fotografía o la narración periodística pueden ser consideradas registros impolutos. Sabemos que todo formato supone una distancia entre objeto real y objeto registrado. Ahora, sin entrar en el tema del formato, suponer que la obra de arte registra la realidad fielmente por ser, en esencia, mimética sería un error fundamental ya que estaríamos olvidando la calidad subjetiva del arte. Cualquier representación incluye una subjetividad, que pasa a ser el filtro interpretativo de la realidad observada. Y el filtro da forma, construye, deforma y significa al objeto de su discurso. Por todo esto la relación entre el objeto real y la representación podría no ser de semejanza.

De aquí que existe la posibilidad de que el constructo imaginario sea evidentemente contradictorio al objeto real de la representación. En tanto se complejiza la relación sujeto- objeto en el proceso interpretativo el producto de tal representación puede ir disminuyendo en su semejanza con el objeto original. Es posible identificar un sinnúmero de variables que van a incidir en la interpretación de la realidad. En primer término pensemos en el abanico de mecanismos de defensa identificados por la psicología que interfieren en la interpretación del mundo que realizan los seres humanos. Poniendo como ejemplo un tema cercano al que nos ocupa, en el registro literario (por lo tanto imaginario) del mundo renacentista nos encontramos con que la mujer es, la mayoría de las veces, representada como un ser físicamente frágil e indefenso. De hecho es así como pensamos a la mujer del Renacimiento, mientras que a la mujer contemporánea la interpretamos como más fuerte. Pensemos ahora que la mujer común renacentista acostumbraba a degollar animales a mano limpia como parte de las labores domésticas y que comúnmente daba luz a varios hijos sin asistencia médica y por supuesto sin anestesia. Estos datos se contradicen evidentemente con un modelo imaginario que nos habla de indefensión, fragilidad y sutileza. ¿Será esta contradicción inocente? Proponemos que no. Puede ser inconsciente pero difícilmente sea inocente. Existe sin duda en el proceso de construcción del femenino imaginario del Renacimiento, que es ejecutado por una subjetividad masculina, una mediación que busca acomodar el objeto real (mujer real) a un objeto ideal. En el citado caso la representación estaría muy cerca del objeto ideal.

En síntesis afirmamos aquí que los objetos de estudio del presente trabajo serán justamente representaciones que cristalizan una cosmovisión y específicamente un objeto ideal. La mirada a Ofelia sólo podría ser efectuada de ese modo ya que Ofelia es en sí misma una representación. En palabras de Elaine Showalter:

> "Quisiera proponer que Ofelia sí tiene una historia y es una que el feminismo debe narrar; no se trata de la historia de su vida, ni de su historia de amor, tampoco de la historia construida por Lacan, hablo de la historia de su representación". [(25) p 79]

En este sentido planteamos que la historia de Ofelia es la historia de sus escrituras siendo estas representaciones de un femenino imaginario.

El universo binario[3]

Al efectuar un análisis acerca de las representaciones del género en un número de textos nos encontramos con un aspecto más amplio que será marco teórico del trabajo a efectuar, este es el paradigma de percepción del universo por parte del artista y por lo tanto el paradigma de construcción del universo ficticio. La forma en que el autor percibe el mundo se torna de pronto reconocible y concreta. Al analizar como punto de partida el universo imaginario construido por Shakespeare en su obra notamos evidencia irrefutable que nos muestra una percepción/construcción binaria

[3] Paradigma binario: Percepción y ordenación del mundo en razón a pares de conceptos en oposición. Para una explicación detallada del paradigma binario véase: Bourdieu, Pierre. La dominación Masculina. (2)

de la realidad. Este punto tendrá una especial incidencia en el siguiente trabajo, la cosmovisión binaria y su evolución será uno de los aspectos a analizar, de modo que en relación a los tres textos analizados nos hacemos la siguiente pregunta ¿El mundo construido en esta ficción obedece a un paradigma binario?

La enunciación masculina

Si en el párrafo anterior tocamos escuetamente el tema del universo binario o de la interpretación del cosmos como un orden binario es necesario aquí dejar explícita la relación de este orden con el asunto del género. La relación es en verdad sencilla, si durante años el cosmos y el universo simbólico se ha percibido en razón a pares de conceptos en oposición, el sexo biológico y mas tarde el género han sido percibidos de la misma manera. De este modo hombre y mujer son percibidos como opuestos, como las dos posibilidades opuestas del ser humano en el plano biológico. Desde esta oposición se crean los conceptos de femenino y masculino que dicen relación a aquellas características que son definidas como propias de los hombres y de las mujeres. Entonces si los hombres y las mujeres son seres en oposición sus características de género también operarán por contraposición. Acercándonos inmediatamente al asunto del discurso tenemos que la palabra, la capacidad de discurso y el valor de este como verdad están asociados al género masculino. En otras palabras quien tiene la facultad de enunciar y por lo tanto de construir realidad a través de la palabra es el polo masculino, en asociación (o en equivalencia) con el

polo del poder. Mientras lo femenino existe en el territorio del silencio, de lo privado y de lo oral (en caso de enunciar discurso), el ámbito masculino existe en terreno de lo público y de lo enunciativo por excelencia. Esto se traduce en que el poder de la palabra está asociado y ostentado por la masculinidad. La posesión de la capacidad enunciativa deriva el hecho de que el hombre haya sido durante siglos el sujeto del modelo cultural patriarcal. La masculinidad erigida como sujeto enunciador y como medida de toda las cosas, permite a lo femenino ocupar siempre la posición de objeto.

> Esta matriz excluyente, mediante la cual los sujetos son formados, requiere de la producción simultánea de un "área" de seres abyectos, aquellos que no son sujetos y que constituyen el afuera del dominio de los sujetos. (…) en este sentido el sujeto es construido mediante el poder de la exclusión y la abyección, ambas producen un sector fuera del sujeto. [(3) : p 3]

En tanto la capacidad de lenguaje deriva evidentemente en la capacidad de construir el acontecimiento este poder ha sido históricamente ejercido por los hombres. Un ejemplo concreto lo vemos en la escritura de todo tipo. La escritura como uso complejo del lenguaje y como ejercicio de poder masculino es evidente. Durante siglos la enseñanza de la lectura y de la escritura estuvo reservada a los varones y por lo tanto la capacidad de perpetuar los discursos también. La construcción de los acontecimientos mediante la escritura se ejemplifica perfectamente en la escritura de la historia y en la literatura. No es extraño entonces que durante siglos los historiadores y los literatos hayan sido varones. El resultado de esta práctica

es que tales escrituras convenientemente declaradas únicas y objetivas no son tales, son escrituras masculinas. El grueso de la literatura corresponde a una enunciación masculina, es decir, a un mundo observado y representado (significado) desde la masculinidad. Por supuesto no sólo la literatura opera desde la masculinidad, sino en general todo tipo de escritura como lo son la historia, la legislación, las sagradas escrituras (plano moral y religioso) y la filosofía. Todas estas fueron, durante la mayor parte de la historia, enunciaciones masculinas.

De cualquier modo la escritura que nos ocupa en esta caso es la literaria y en este punto se hace necesario explicitar que los textos que analizaremos mas tarde corresponden a la tradición literaria universal que es sin duda una enunciación masculina. Por lo demás los tres textos analizados, así como la mayor parte de la literatura de occidente, fueron escritos por autores de sexo masculino.

La lectura de Ofelia

Ofelia como tipo. La doncella trágica.

Ofelia, la joven doncella enamorada de Hamlet en la tragedia del príncipe de Dinamarca no es sólo un personaje más dentro de la producción de Shakespeare. Ofelia no es la ficción de una persona particular sino el retrato de un tipo de mujer, una de las posibilidades de ser de las mujeres según el autor. Debemos recordar por cierto que William Shakespeare no es

un autor de la tradición realista, lo que significa que sus personajes no son tridimensionales, no se asemejan a personas sino que están más cercanos a tipos. Lo interesante, debido al genio del autor, es que son tipos perfectamente construidos y de una profundidad psicológica impresionante. Es por esto que sí tiene sentido considerar a Ofelia no como un personaje aislado sino como un modelo de mujer construido por la mirada masculina del siglo dieciséis. Si revisamos la fábula de Hamlet existen en esta sólo dos mujeres y ambas son retrato de dos tipos opuestos. Gertrudis es perversa, calculadora, adúltera, promiscua y asesinada. Por el contrario Ofelia es buena, ingenua, virgen, loca y suicida. Estos dos tipos retratan modelos de mujer que están presentes no sólo en Shakespeare sino en varios relatos de la tradición literaria occidental. El caso de Ofelia es una versión ligeramente modificada, en cuanto a su destino, del modelo de doncella que reconocemos repetidamente en los cuentos de hadas europeos.

Recordamos dentro de esta tipología a Blancanieves, a La Bella Durmiente, a Rapuncel o a la Cenicienta ¿Quiénes son? Y ¿Cómo son estas doncellas? Son jóvenes, hermosas, bienintencionadas, ingenuas, vírgenes y en algún momento de las fábulas se encuentran en apuros. Las dificultades de estas mujeres sólo pueden ser superadas con la llegada de un príncipe, un hombre de condición superior, que aparece dispuesto a salvarlas de su lamentable condición de doncellas en apuros. Mientras aquel príncipe no llega, ellas suelen tener dos posibilidades de acción: sufrir (La cenicienta) o esperar en una especie de animación suspendida (el ataúd de cristal de Blancanieves, la reclusión de Rapuncel en la torre o el sueño de La bella

durmiente). Las doncellas de los cuentos son rescatadas por sus príncipes, pero ¿Qué ocurriría si estos príncipes no llegaran? ¿O si estuvieran ocupados u obsesionados con asuntos más urgentes? Es exactamente eso lo que ocurre con Ofelia. El príncipe ha enloquecido, se ha ocupado de un asunto más urgente, aquel del poder, la venganza y la justicia. Este es, por supuesto, un campo en el que la doncella no puede participar. Ofelia espera, suspendida en la vida cortesana y en el amor de Hamlet, a que este por fin se decida a hacerla aparecer, a convertirla en esposa y en princesa. Pero esto no ocurre. Más aún, ella es rechazada, y para colmo su padre es muerto a manos del príncipe. Ofelia deja de tener novio, de tener padre, y su hermano se halla ausente. Por lo tanto Ofelia ya no es hija, ni novia, ni hermana. No es nada. Ocurre entonces su desaparición, una lenta desintegración de su mente (la locura) y luego la desaparición de su cuerpo (el suicidio). Se desintegra porque desaparecen las figuras masculinas de las que depende su identidad. En ese sentido su destino es trágico ya que depende absolutamente de quienes la rodean y cae en la desdicha fruto de las acciones de los demás.

Esta es Ofelia. No debemos olvidar que ella no nació de madre alguna, sino que fue construida por un autor. Podemos suponer que el autor es de alguna manera representante de la cosmovisión de su época, por lo tanto podemos leer en Ofelia una construcción de lo femenino representativa de un periodo. En el presente capítulo nos proponemos mirar de cerca los rasgos fundamentales que componen este arquetipo de mujer en desgracia que está destinada a la fatalidad.

Distinguimos tres características fundamentales con las que el autor define este personaje, estas son: **Virginidad, locura y suicidio.** Además de estas tres directrices centrales tenemos otras que pertenecen al lugar común del arquetipo femenino. Belleza, bondad, ingenuidad. Estas tres últimas son de cierto modo secundarias y sin duda resultan interesantes las asociaciones entre ellas. Sin embargo veremos más tarde que en lo relativo a lo femenino la belleza no sólo se asocia a la bondad sino también al peligro encarnado por lo erótico. Por lo tanto la belleza femenina también se halla desde ciertos ángulos relacionada con la muerte. Estas ideas serán desarrolladas en profundidad más adelante. Desde este punto nos ocuparemos en revisar los tres rasgos dominantes del constructo Ofelia, y en dilucidar algunos orígenes y consecuencias de la asociación de estos rasgos a lo femenino.

La alteridad como punto de partida.

Luego de una revisión de material proveniente de la psicología se hace evidente que cualquier intento de definición de lo femenino desde la mirada masculina así como también cualquier intento de construcción de un sujeto femenino imaginario (el caso de Ofelia construida por un autor) parte necesariamente desde el concepto de alteridad. Esto quiere decir que la mujer es, a ojos de la mirada masculina, primero que nada un "otro". Si pensamos en la natural tendencia a percibir el mundo en razón a oposiciones binarias entendemos que la primera definición de la mujer viene a ser la de "no hombre". Desde ahí se le nombra como aquello

opuesto al hombre. La atribución de características al construir la mujer imaginaria parte desde aquí, se le dan a la mujer rasgos contrarios a los constitutivos de lo masculino. Podemos entender entonces que los tres rasgos fundamentales en Ofelia tienen su punto de partida en este principio. Si la cordura, la vitalidad sexual, y la muerte heroica son propias de un hombre sus contrarios serán propios de una mujer. El asunto de la construcción del femenino imaginario es, sin embargo, mucho más complejo que la simple oposición al masculino. Cada una de las características atribuidas a Ofelia encierra dentro de sí un sinnúmero de asociaciones, se trata de tres ámbitos interconectados entre sí y estructurados desde motivaciones que apuntan a preservar el poder y el resguardo de lo masculino frente a la alteridad.

VIRGINIDAD:

> "La virginidad femenina se ha constituido en occidente en garantía de integridad física y moral. Si bien ya no es condición necesaria para una mujer merecer el respeto y el amor de un hombre, continua teniendo gran valor en la economía psíquica de este." [(13) p 1]

Es indiscutible que la virginidad es una condición gravitante en lo que se refiere a la conducta femenina. La iniciación de la actividad sexual en la mujer está, aun en la actualidad, revestida de varios significados y regulaciones morales. En la antigüedad estas normas eran incluso legales y podían ser impuestas por la fuerza. De cualquier modo podemos afirmar

que la virginidad, y más aun la sexualidad, son sin duda importantes criterios mediante los cuales se define a una mujer.

Este criterio de definición de lo femenino es uno bastante antiguo y ha permanecido a través de los siglos. Uno de los primeros parámetros que define a una mujer vendría a ser la relación que esta tiene con su cuerpo, entendido este como sexualidad. Nos podemos remitir como ejemplo y como área del conocimiento al plano religioso que propone la cultura judeocristiana. De aquí que en el nuevo testamento las únicas dos mujeres que juegan roles importantes son definidas fundamentalmente en razón a su sexualidad. María y Magdalena son los dos arquetipos de mujer planteados en el texto. Una nombrada como virgen y la otra, su opuesto, como prostituta. Podemos ver que este criterio aparece como fundamental a la hora de construir imaginariamente el carácter femenino. También se usa sin embargo a la hora de clasificar a una mujer real. Reminiscencias de esto en las culturas hispanoparlantes son las categorías de "Señora" o "Señorita", que además de referirse a un estado civil (legal) apuntan a un *status* sexual. Por supuesto esto viene de la época, ya un tanto obsoleta, en que la mujer era autorizada a tener relaciones sexuales sólo una vez casada. Desde estos aspectos superficiales relativos a la connotación de la sexualidad de la mujer podemos avanzar a raíces más profundas investigadas por la psicología y la sociología. Aspectos importantes en este sentido son por ejemplo "El tabú de la mujer" investigado inicialmente por Freud, y derivado de este la dimensión horrorosa relativa al erotismo y a la muerte que es asociada a la mujer.

> “La hipótesis freudiana que Lacan rescata es esta de la mujer como tabú en su totalidad, porque implica un elemento de alteridad.” [(13) p 6]

La mujer como tabú, la tentación y el peligro del erotismo femenino

La idea de la mujer como tabú tiene sus orígenes en la alteridad, relacionándose principalmente con la dimensión sexual de la hembra, por ser este aspecto de la mujer aquel que implica mayor diferencia con relación al hombre.

> “Si mujer y alteridad implican algo solidario, no será sino el goce femenino el resorte del tabú, mediante el cual se le quiere aislar en cuanto a esa extraña dimensión” [(13) p 6]

En el plano de la identidad sexual, para la mirada masculina la presencia del elemento femenino tiene una doble función, confirmar la identidad masculina por oposición (internalización del otro)[4] pero también representa con su existencia el peligro para el macho de dejar de ser tal como es. La presencia de la alteridad representa también una posibilidad horrorosa de ser ese otro o de algún modo contagiarse de alteridad, lo cual es una amenaza vital a la identidad.

> “En los tabúes que la implican *(a la mujer)*, el hombre aparece siempre en posición de temor. La mujer puede debilitarlo, puede

[4] Esta función de la alteridad femenina ha sido desarrollada por Lacan.

> contagiarlo de feminidad, convertirlo en impotente o castrarlo. Esto quiere decir no que la mujer sea peligrosa, sino que el goce femenino es asociado con el estrago por que algo en ese goce siempre escapa al control.
>
> En cuanto la mujer evoca un goce no vigilado, se torna mala influencia, algo a evitar con el aislamiento, es como si entre ese goce que la mujer transporta y los deberes que el sujeto tiene, existiera una incompatibilidad, por tal razón el sujeto del deber ha de estar separado, aislado de todo cuanto le acerque real o imaginariamente a ese goce" [(13) Pp 6 y 7]

El miedo del "contagio" es en este sentido primordial. Le sigue el temor al goce femenino, relativo a lo desconocido. La mujer pasa entonces a representar toda la dimensión incontrolable y avasalladora del erotismo. Por una parte porta el goce femenino que aparece como incontrolable, este terreno se halla totalmente separado del hombre, escapa de su manipulación (imaginariamente, por supuesto) y por otra parte la mujer porta la posibilidad del placer masculino, la tentación del placer que también bordea lo incontrolable. Relativo a la dimensión amenazante del placer femenino podemos relacionar prácticas primitivas todavía vigentes como la ablación.

> "Amar a un hombre no es antídoto suficiente contra una especie de veneno que hay en la feminidad. Este veneno es el que Lacan privilegia cuando se refiere al goce femenino y lo define como extraño a la ley de regulación fálica.
>
> Esta vertiente mortífera de la mujer asocia veneno y belleza, considerando que se trata de algo capaz de provocarle a un hombre la cura y la muerte" [(13) p11]

Vemos aquí que la asociación belleza/bondad tiene una variable contradictoria. En lo específicamente femenino la belleza esta asociada con cierto peligro derivado de la seducción, sin embargo llama la atención el lenguaje utilizado en nombrar tal peligro. El "veneno" contenido en la belleza femenina señala un ser que no es ya "bueno" sino por el contrario esencialmente destructivo. Cabe preguntarse si es el término "belleza" (ancestralmente relativo a la bondad y la verdad) es el más preciso para asociar al veneno de la feminidad. Y por otro lado esta misma asociación veneno- belleza representa una paradoja que refuerza el carácter peligroso, por lo engañoso, que reviste a la mujer.

> "El modo en que el erotismo se mostró sirvió para identificar a la mujer con la naturaleza e imaginar la feminidad en sus facetas instintivas, enigmáticas, sexuales y destructivas. A partir de aquí el erotismo es el modo vital que tiene la muerte de presentarse y destruir la energía del varón." [(1) p 2]

En la asociación de la mujer con las fuerzas naturales y primitivas se la asocia una vez más con lo desconocido e incontrolable. Pasa a ser la personificación de aquello que el hombre necesita dominar para procurarse seguridad. Surge el imperativo de dominar y subyugar a la mujer sobre todo desde su dimensión sexual. Mencionamos ya como ejemplo la ablación que viene a ser una de las prácticas más extremas y brutales del ritual iniciático femenino. Otras modalidades de este rito de inclusión de lo femenino al orden simbólico son los rituales primitivos de desfloración. A través de estos se incorpora a la mujer al mundo de la

sexualidad regulada. El ritual de desfloración, generalmente asociado al matrimonio, es a la vez un rito de paso a la adultez como también la entrega de la mujer como propiedad al marido por medio del matrimonio. Mediante la desfloración/matrimonio (ambos eran primitivamente obligatorios y no tenían que ver con la voluntad de la afectada) se incorpora el potencial sexual/reproductivo de la mujer al mundo regulado de lo utilitario. Mediante el matrimonio la carga erótica femenina pasa a ser fertilidad y maternidad, por lo tanto útil para el funcionamiento de una comunidad regida por valores masculinos. Resultaría, bajo esta cosmovisión, extremadamente amenazante tener mujeres adultas con dominio absoluto de su potencial sexual, mujeres con una sexualidad no utilitaria, no subyugadas a un marido que administre y regule la potencialidad de goce que porta la mujer. Este peligro esta encarnado en el arquetipo de la bruja.

> "La figura de la bruja resulta interesante en cuanto a que representa la pasión sexual ligada con el pecado y como consecuencia con la muerte inmediata. Su peligrosidad no viene sólo de un carácter supersticioso sino también de su tentación carnal. En una sociedad patriarcal, la existencia de mujeres no sometidas a un padre ni a un marido era motivo de inquietud cuando no de miedo." [(1) p 4]

La bruja es, en la mayor parte de sus representaciones, horrible, malvada, sabia, poderosa e independiente. No recordamos brujas casadas, aunque a veces sí se les adjudica pacto con el demonio. Resulta curioso que en la antigüedad las mujeres que no se casaban con un hombre acababan matrimoniándose con Dios (monjas) o con el demonio (brujas). Esto indica

que en aquel mundo imaginario la soltería femenina, (autonomía femenina) era inconcebible.

Respecto al poder atribuido a la bruja, este podría derivarse de esta misma potencialidad erótica desvirtuada, vuelta maléfica y horrible por no ser administrada por un hombre o una comunidad, o sea una sexualidad femenina autocomplaciente, no productiva en términos de fertilidad o servidumbre se manifiesta en el imaginario medieval como el peor de los peligros.

Por último, un dato curioso respecto a la urgente necesidad de aplacar los poderes amenazantes de la sexualidad femenina a través del lenguaje. En la época isabelina solía referirse a los genitales femeninos con la palabra "nada". A la luz de lo anteriormente expuesto esta denominación de "nada" denota más que desprecio por el órgano en cuestión una terrible necesidad de reducirlo y despojarlo de su potencial peligro mediante la anulación, efectuada esta a través del lenguaje

La desfloración como dominación y como validación.

> "Para el primitivo la virginidad no es un pivote de la servidumbre femenina, sino un peligro del que resulta necesario protegerse. En lugar de constituir un atractivo para el hombre, la virginidad de la pareja está asociada con el horror, de ahí que el privilegio de la desfloración de la joven comprometida le sea concedido a un tercero.
> El tercero en juego antes de constituirse oficialmente la pareja no puede ser cualquiera. Ha de ser el representante de un poder legítimo en la comunidad- el padre de la novia, un sacerdote- o al que tradicionalmente se le haya encomendado en la comunidad la misión de desflorador.
> En este contexto simbólico de ceremonial, la virginidad se constituye en un atributo peligroso de la mujer, es algo de lo cual hay que despojarla con el fin de convertirla en inofensiva para su pareja" [(13) p 3]

Vemos en la desfloración ritual la necesidad de incorporar a la mujer a la comunidad como ente regulado y productivo. Existe una doble significación de la perdida de la virginidad femenina para la masculinidad. Primero que nada, en tanto encarnación de una alteridad peligrosa la mujer debe ser subyugada, regulada. Como la dimensión sexual de la mujer es la que encarna con mayor fuerza su diferencia es este el aspecto que requiere ser dominado con más urgencia. En este sentido es necesaria la asociación de la desfloración al matrimonio, la activación sexual va unida a la entrega de la mujer a un dueño o administrador: el marido. A través de esto se reprime la sexualidad femenina y se la circunscribe a la servidumbre sexual, es decir a la entrega de placer y a la fertilidad.

La otra significación de la desfloración, también dependiente de la necesaria asociación con el matrimonio es la de la incorporación de la mujer a una estructura comunitaria productiva y la asignación de un rol que sirva a tal estructura. A partir del matrimonio la mujer asume el rol de esposa, que en el ámbito económico integra una economía política del sexo[5]. Vemos que al incorporarla a la esfera productiva de la comunidad se la valida como miembro activo de esta. La violencia de la desfloración/matrimonio en sus formas primitivas radica en que era una práctica obligatoria a la cual no se presentaban alternativas, pero que lejos de pretender violentar maliciosamente era un método (considerado) necesario de sometimiento. Además de un monto de trabajo asociado al rol, mediante el matrimonio la mujer realiza (o se le atribuye) una promesa tácita de maternidad, cosa que también es productiva en el ámbito económico. Ocurre entonces que mediante la desfloración/matrimonio se subyuga a la mujer integrándola al mundo regulado y disminuyendo su potencial aterrador.

> "Se deduce que lo asociado al amor no es la mujer sino la serie madre-esposa, a quien se le respeta no en tanto mujer, sino en tanto es madre de los hijos" [(13) p 7]

[5] Para una visión marxista de los sistemas sexo/género véase el articulo "El tráfico de mujeres" de Gayle Rubin en "El género: La construcción cultural de la diferencia sexual" Marta Lamas compiladora. Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. 1996. México D.F. (20)

Ofelia y la Virginidad

La construcción de Ofelia obedece, en tanto mujer, al principio de alteridad. Sin embargo su alteridad y sus características particulares adquieren más sentido si sumamos al plano cultural y arquetípico el universo construido por Shakespeare como contenedor de la fábula de Hamlet. Ofelia esta construida tanto en oposición a Hamlet como también en oposición a Gertrudis. Ofelia y Gertrudis componen evidentemente una díada que ilustra dos posibilidades del femenino. Ya sea por tratarse un universo trágico, ya sea tal vez por la asociación del femenino a lo negativo/fatal ninguna tiene posibilidad alguna de redención. Mientras Gertrudis muere en castigo moralizador de sus culpas lascivas Ofelia cae víctima de una dinámica en la que no participa.

> "La virginidad no es solamente un valor positivo para una mujer, también puede constituirse en un valor negativo, en algo de lo que puede resultar indispensable desprenderse. La virginidad va desde lo más precioso, hasta lo menos necesario de conservar, en todo caso no es para ninguna mujer algo indiferente, por eso el hombre iniciador, independientemente de cómo se comporte, quedará siempre asociado a un daño narcisista.
>
> Pero más determinante que la posible rabia de la mujer por el dolor real experimentado antes de la satisfacción posible y que la herida narcisista sufrida por la pérdida, es el sentido de traición a los preceptos paternos cristalizados en los prejuicios culturales."[(13) p 9]

En el caso de Ofelia el amor hacia Hamlet, que por convención no es carnal pero simboliza lo carnal, va acompañado de la traición implícita al

padre, demostrada mediante el asesinato. La muerte del padre a manos del amante es el símbolo de las consecuencias de la desobediencia. Tomemos en cuenta que si bien Polonio prohibe a Ofelia relacionarse con el príncipe para proteger su honor, mas tarde la somete a él a pedido del rey Claudio. La prohibición formulada por Polonio (similar a la formulada inconscientemente por todo padre) no se refiere a mantener conversaciones con Hamlet, sino al ámbito del deseo. Lo que se le prohibe a Ofelia y a toda doncella honesta es el desear.

Es *status* sexual y el deseo en Ofelia son abordados específicamente en una de las últimas escenas del personaje, la escena "de las flores" aquella en la que la joven, ya enloquecida, regala flores a todos los presentes. En español la palabra "desfloración" hace referencia a la pérdida de la virginidad por lo tanto la asociación flor-virginidad es acertada. En el idioma inglés ocurre lo mismo por lo que podemos considerar correcta la interpretación de esta escena como comentario de su calidad de virgen desdichada.

> "Excluida del patrón normal de iniciación sexual debido a su obediencia filial, y debido al actuar de Hamlet, Ofelia se convierte simbólicamente en su propia desfloradora, así su próxima muerte viene a significar una consumación sexual y una fuente de renovada fertilidad: "desde su clara y limpia carne florecen violetas" (V. I. 239-40)" [(14) p 2)

Mediante el gesto de regalar flores a los presentes Ofelia aparece por primera vez expresando voluntad propia. La voluntad de desflorarse ella

misma ya que ha sido abandonada por el resto del mundo. Este gesto se expresa como una extrema desobediencia, el personaje muestra por primera vez el deseo de ser otra distinta a quien le han ordenado ser. Por esta misma rebeldía es que esta acción de desflorarse simbólicamente debe ser efectuada bajo los efectos de la locura, de no ser así sería inadmisible y, por cierto, contrario a la construcción del personaje.

LOCURA

> "La locura funciona como un significante que claramente sitúa a la mujer en el lugar del "otro" [(21) p 9]

Al igual que la virginidad, la atribución de la locura a la mujer imaginaria tiene profunda relación con la alteridad y la diferencia asociadas a lo femenino. Entenderemos la locura en este análisis como una condición social validada por la declaración que hace el entorno respecto a la afectada. Explícitamente dejamos de lado el campo de la medicina y de la biología por ser un área de conocimiento ajena al presente trabajo. Consideramos entonces la locura como un significante social. El asunto en cuestión es ¿Por qué a la mujer imaginaria (Ofelia) se le construye loca? Partimos desde las asociaciones alteridad=mujer y alteridad=locura. Desde aquí podemos comenzar a comprender la fácil asociación entre locura y feminidad.

> "Mientras que la locura de Hamlet es presentada como metafísica, asociada a lo cultural, la locura de Ofelia es presentada en la obra

> como producto del cuerpo femenino y de la naturaleza de la mujer, tal vez incluso como aquella naturaleza femenina en su forma más pura." [(23) : p 80]

En cuanto al desarrollo de una teoría de la locura como significante social recurrimos al pensamiento de Michel Foucault, fundamentalmente a su "Historia de la Locura en la Época Clásica". El modelo propuesto por este autor, que centra su interpretación de los fenómenos sociales a partir de los dispositivos de poder que operan en el orden social, aparece particularmente pertinente al presente análisis. La locura como condición social, y no médica, implica una categoría discutible e incluso transitoria sustentada por la aplicación de la convención.

A grandes rasgos la propuesta de Foucault respecto de la locura se relaciona con la existencia de una tendencia en los sistemas sociales a la exclusión de aquellos miembros de la comunidad que de algún modo resulten entorpecedores de un óptimo funcionamiento del sistema instalado. Se hace énfasis en que cada sistema o régimen establece a través del cruce de múltiples *epistemes* o cuerpos de conocimiento una regulación normativa de cuanto es conveniente, ideal y aceptable. Estas normas varían dependiendo de la comunidad en cuestión, sin embargo, tomando como contexto la cultura europea occidental observamos un medio estable en el cual sostener un análisis. De este modo se entremezclan directrices de orden moral, religioso y económico que devienen en normas que establecen lo permisible. De estas normas se desprende, como es lógico, un accionar que

propende al cumplimiento de la norma. El aislamiento, la reclusión y el castigo son ejemplos de tales acciones o medidas tomadas por la comunidad y sus instituciones para preservar su estabilidad. Las instituciones son, asimismo, un dispositivo diseñado para la producción y preservación de las estructuras sociales. Un paso previo a la prohibición y el castigo es, por ejemplo, la institución educacional o medicinal que propende a producir o modelar individuos aptos para un funcionamiento social establecido. Sin embargo es permanente la existencia de sujetos o condiciones que escapan a la regulación de las instituciones primarias, para estos se hallan diseñadas otras instituciones dedicadas a la coerción de estas conductas impropias. La existencia de individuos impropios es, a su vez, producto de paradojas o incongruencias dentro de los mismos sistemas. Por lo mismo los dispositivos coercitivos son formas del sistema de remediar sus propias ineficiencias. Para ejemplificar esto pensemos en la delincuencia como conducta impropia y a la vez producida, entre otras cosas, por falencias primarias de las comunidades (pobreza, educación deficiente, etc). Para contrarrestar esta falla destructiva para el sistema se diseña una institución de coerción y castigo, la institución penal (encarnada en la institución cárcel). De este modo se refuerza la estructura de poder que mantiene el funcionamiento social requerido.

Pasemos ahora al tema de la locura propiamente tal. El loco es antes que un enfermo psiquiátrico un ser conducta incontrolable e incomprensible que entorpece el óptimo funcionamiento de las estructuras sociales a todo nivel. En el plano económico el loco no es productivo, tanto en una

economía familiar como comunitaria. Más aún su conducta produce en quienes le rodean la urgencia de controlarla, lo que implica un gasto de recursos, (tiempo, energía) que a la larga afectan la productividad. Pero el loco también afecta la ordenación moral y tradicional de un sistema, pone en jaque los principios "lógicos" que rigen a los miembros y cuestiona la ordenación del mundo como tal. Es un elemento desestabilizador y por esto debe ser recogido y dominado. Los mecanismos de dominación de la locura tienen origen en occidente en el siglo XVII.

Cabe destacar que según la investigación de Foucault, el loco no siempre ocupó una posición de alteridad peligrosa, si no que vino a instalarse en este sitial tras la desaparición del leproso y la integración del infectado venéreo. Como vemos según varían las cosmovisiones varía también la encarnación de la alteridad desestabilizadora. El loco viene a desestabilizar la visión cartesiana del mundo, aquella que instala a la razón como un valor fundamental.

> "De acuerdo con Foucault, desde el siglo XVII la locura en el mundo occidental ha tomado la forma de *deraisón.* Una vez que el objeto de la razón (la del racionalismo cartesiano androcéntrico "Pienso luego existo") ya no puede comunicarse con la locura, la *folie* (locura) se convierte en *deraisón* (no razón). Existe un yo que es razonador y que se sabe no loco. Y tras Decartes, la jerarquía oposicional por la que lo racional se enfrenta a lo no racional o lo "loco", tiende a reemplazar a las antiguas jerarquías morales o religiosas, el bien frente al mal, la redención frente a la culpa. [(20) p 281]

En aquel punto de la historia se hace necesario aplicar la reclusión y el castigo a estos seres. Son varios los métodos de control aplicados a los locos. Los primeros apuntaban más que a una cura a la protección de la comunidad frente a estos seres impredecibles. Cabe señalar que la locura viene a constituir "enfermedad" propiamente tal recién desde la aparición de la psiquiatría, la cual se remonta al siglo XIX. Hasta antes de eso la locura era una condición, si bien tangencialmente asociada a la enfermedad, mas ligada a razones oscuras, desconocidas y sobre todo temibles. La locura estaba asociada al caos, al descontrol, a aquello más cercano a lo bestial /natural (recuérdese aquí la asociación mujer- naturaleza) en alguna época incluso a lo demoníaco. No merecedores de la piedad que se les debe a los enfermos los locos eran simplemente una amenaza y una medida inmediata para su control fue la *"stultifera navis"* o nave de los locos. Esto consistía en una embarcación en la que eran colocados y destinados a navegar permanentemente con prohibición de desembarcar en puerto alguno. Sólo se les permitía recalar para abastecerse de provisiones pero su existencia transcurría sobre las aguas, literal y simbólicamente en tierra de nadie. Este vendría a ser el primer antecedente de la reclusión de los locos. Vemos como el aislamiento es la primera medida frente a la alteridad. Es claro que existe una brecha más o menos amplia entre la nave de los locos y la era psiquiátrica. Durante este periodo lo que ocurre es que la locura transita entre la concepción cuasi demoníaca hasta la médica pasando por la calidad de delincuencia, debilidad de carácter, y otras cuantas supuestas deficiencias. La locura o lo que, históricamente se ha llamado locura también ha ido variando. La concepción psiquiátrica de la locura es nueva y

un poco más estable, ya que haya supeditada a una lógica científica, sin embargo previo a este paradigma se catalogaba de loco a todo cuanto se salía de la norma. Recordemos que durante un largo periodo enfermedades como la epilepsia o la sífilis eran consideradas locura. En otro tiempo lo que ahora es esquizofrenia o trastorno bipolar era declarado posesión demoníaca.

Dada la asociación de la locura con aquello incomprensible se asoció rápidamente locura con mujer, constituyéndose en esta asociación una operación represiva para la alteridad femenina en particular. No se trata de afirmar que haya una creencia de que todas las mujeres están locas, lo que sí ocurre es que la locura está más cercana a las características asociadas a lo femenino. Los rasgos femeninos tienden a un perfil alejado de la razón. Antes de enumerar algunos recordemos que cada concepto suele funcionar en oposición a otro. Bien, las mujeres son (imaginariamente) delicadas, débiles, frágiles, sensibles, intuitivas, tontas, hermosas, acogedoras y viscerales. Eso vendría a ser suficiente para ilustrar la fácil asociación de lo femenino con lo irracional y bestial que constituye parte importante de la locura. En cuanto al aspecto mental, este se confunde con el racional, lo que produce cierta ambivalencia entre las dos posibilidades que se oponen a la racionalidad, que son la impulsividad y la estupidez. Por lo general ambas son relegadas a lo femenino. Las mujeres (imaginariamente) somos intuitivas (en oposición a racionales), y tontas (en oposición a inteligentes). Si la razón es el gran valor del hombre de la modernidad la misteriosa

alteridad de la mujer vendría necesariamente a incluir algún nivel de sin razón.

> “Cixous y Clement nos recuerdan en su libro que los papeles de bruja e histérica, tradicionalmente asignados al sexo femenino, están también inextricablemente unidos a la maldad y la locura. Tendemos a olvidar que se quemaron miles de brujas en toda Europa bajo la responsabilidad legal del poder eclesiástico. Con respecto a la histérica, Clement escribe: “La historia de la histérica, después de varios siglos, transcurre en semiconfinamiento; la histérica, sumisamente reclinada, atendida y rodeada por doctores y familia preocupada es una prisionera dentro de la familia, o por el contrario en su crisis soporta el estigma de aparecer como un espectáculo médico.” [(20) p 282]

En el plano imaginario la locura como significante social y la atribución de esta a la mujer y a otros tipos de alteridades resulta una forma muy útil de ejercer control sobre aquello que pueda resultar amenazante al orden establecido. Todo aquello que sea “otro” es una amenaza a la regla por lo cual requiere ser integrado o bien subyugado. La mujer se integra como ya dijimos mediante el matrimonio, la locura en un comienzo se aplasta mediante reclusión y castigo aunque más tarde se intenta integrarla a través de la psiquiatría y el concepto de tratamiento y cura. Ahora, si una mujer insiste en conservar su alteridad, o violar de algún modo las normas que regulan su rol en la sociedad se expone a que se la considere una amenaza, una especie de alteridad rebelde y se le intente controlar mediante dispositivos como la misma atribución de la locura.

> "Me despertaba todas las mañanas con miedo, esperando que pasara la enfermera del turno de día y leyera su lista con nombres, para saber si ese día me iba a tocar tratamiento. El tratamiento de shock eléctrico estaba de moda en ese tiempo para tranquilizar a los pacientes, para calmarlos y hacerlos entender.
> Trate de hacer memoria acerca de lo que había pasado el día anterior. ¿Había llorado por algo? Parece que no.
> O desobedecido a las enfermeras, o me había agitado por algo o puesto triste, o tratado de escapar?….parece que no." [(12) p 16]

Esta mujer de carne y hueso fue declarada loca y sometida a doscientas sesiones de electroshock durante un periodo de reclusión de ocho años. Mas tarde averiguó que todo eso se debió a un error de diagnostico, y que ella nunca sufrió de la enfermedad que le diagnosticaron (esquizofrenia). La mujer en cuestión llegó mas tarde a ser la escritora más reconocida en la literatura neozelandesa siendo varias veces postulada al premio Nobel de literatura. Janet Frame falleció en enero del 2004. Ofelia, mujer imaginaria, es escrita loca, y condenada por la pluma del autor a un destino fatal.

Si la mujer ya es un "otro" y el loco también supone alteridad, una mujer loca es símbolo de total alienación.

> "La locura es uno de los significantes que operan situando a la mujer en la sociedad y en el discurso. Pero el significante de la locura sitúa también a las mujeres en la enfermedad, en la patología, una vez más como el segundo sexo. En términos foucauldianos podríamos decir que los discursos científicos y las prácticas culturales se sirven del

> significante de la locura para la regulación social de la feminidad" [(21) p 10]

Vemos entonces como la locura como categoría social puede servir como método represivo para "mujeres locas" pero también puede ser un lugar que espera amenazante para recoger a "mujeres sanas". En lo femenino se halla la potencialidad de ser fácilmente pensada como loca, pero además en una ordenación masculina del mundo que obvía la configuración femenina el riesgo de una mujer de efectivamente convertirse en loca también resulta mayor.

> "Hemos de tener en cuenta la construcción histórica y el control de la locura como significante social y como un modo de actuar y de pensar. Es crucial ser consciente que tratar a la locura como un *topos* literario en lugar de cómo un acontecimiento sociohistórico, perpetuaría la exclusión de las mujeres de la esfera de lo Simbólico que opone la Razón a la Sinrazón que no tiene nombre, que infringe una violencia y un sufrimiento que no tiene nombre, y que sólo exhibe la marca de una ausencia. Ausencia significante y aun así la más significativa." [(20) p 281]

Desde la asociación imaginaria entre locura y género femenino pasamos al hecho de que en el campo real la locura (patologías psiquiátricas) es, de hecho, mucho más frecuentes en mujeres que en hombres. La atribución del significante social de la locura a la mujer pasa por una incapacidad de comprensión de su alteridad y también por una necesidad de dominación de la misma.

Por otra parte tenemos que en los inicios de la psiquiatría, tomando como referente los trabajos de Freud, efectivamente las patologías identificadas eran más frecuentes en mujeres. Pensemos que la histeria, etimológicamente relacionada con la anatomía femenina (útero), fue descubierta y considerada como una enfermedad de mujeres. Por un lado el paradigma psiquiátrico de aquella época se construye sobre una moral victoriana que incluye numerosas preconcepciones de género. Pero por otro lado, es altamente probable que efectivamente la mayor parte de los casos de histeria se hayan dado y aun hoy se den en mujeres. Esto se explica fácilmente recordando que el entorno social de la época victoriana y sus regulaciones, así como las del tiempo Isabelino habitado por Ofelia, y también las sociedades hoy en día han sido diseñadas en función de un óptimo desarrollo de lo masculino ("enunciación masculina"). Si la histeria tiene que ver, en su definición psicoanalítica original, con estados causados por la extrema represión de la energía libidinal resulta obvio que una sociedad que se encarga expresa y a veces violentamente de reprimir la sexualidad femenina las mujeres desarrollen patologías derivadas de la represión. Es más, sería más bien extraño que estas patologías no se manifestaran, en una época en la que, por ejemplo, a las adolescentes se les obligaba a aplanarse el busto por considerarlo indecente para una muchacha joven.

Todo esto apunta a que la facilidad de asociar a las mujeres con la locura o la propensión a la patología psiquiátrica deviene tanto de razones

imaginarias como de un contexto social represivo que propende a la desestabilización de la psiquis femenina.

En este sentido es ilustrativo un articulo escrito por Gabrielle Dane "Reading Ophelia´s Madness" (4)("Leyendo la locura de Ofelia") en el que la autora analiza las causas de la locura de Ofelia. La autora obvía el hecho de que Ofelia es ficticia y tomándola como una mujer de carne y hueso pone en evidencia como en aquellas condiciones (las dadas en la fábula de Hamlet) cualquier persona habría perdido la razón.

Revisemos algunas de las causas de la locura expuestas por Dane:

> "Desde el principio, la identidad psíquica de Ofelia aparece definida externamente, construida socialmente. (…)Sin madre y completamente circunscrita a los hombres que la rodean, Ofelia ha sido moldeada para cumplir demandas externas, para reflejar los deseos de los otros"

> "Tanto el padre como el hermano la ahogan con un estrangulamiento incestuoso, cada uno de los dos se autoproclama guardián de su moral, de su pensamiento y su psicología."

> "Mientras para Laertes Ofelia es un ángel de castidad, para Polonio es un bien, un objeto del que puede disponer para obtener el mayor beneficio posible. Polonio relega a su hija a una infancia perpetua. (…) Polonio le prohibe a Ofelia toda autonomía de sus deseos, sus opciones, acciones e incluso pensamientos. "No os entendéis a vos misma claramente, y como esto concierne a quien es mi hija y a su honor, yo os enseñaré" "Pensad que sois un bebé" (1. 3.

> 96-97, 105). Polonio, luego de prohibir durante largo tiempo el contacto de su hija con el príncipe Hamlet, la expone gustoso como carnada, una vez que el príncipe se ha vuelto "loco y peligrosamente turbado", y lo hace para congraciarse con el rey Claudio y tal vez para elevar su posición social"
>
> "De hecho Ofelia, cuya identidad opera siempre en función a otros, es en esencia "nada" (la misma "nada" con que se nombra la sexualidad femenina) un recipiente vacío que espera pacientemente el significado que el ocupante de turno quiera atribuirle. (…) Para el rey ella es un pedazo de carnada utilizada para probar la causa de la locura del príncipe. Y para Hamlet, a pesar de su lealtad; sexualmente hablando, Ofelia representa la fragilidad de la virtud femenina." [(4) p 2]

En esta enumeración la autora hace énfasis en la multiplicidad de estímulos (más bien órdenes) contradictorios recibidos por Ofelia que la llevan a rendir su razón y su identidad al resto. Ella, que existe para otros, no puede dar cumplimiento a las exigencias impuestas por todos, ni menos puede simultáneamente ser toda la variedad de personas que se le exige que sea. Se agrega a las múltiples órdenes recibidas de boca de los hombres que la rodean una particular orden proveniente de Hamlet. "Los hombres somos criaturas falsas. No nos creas, a ninguno de nosotros." El fatal desconcierto instalado en la joven queda en evidencia "No sé, señor, que es lo que debo pensar." Y poco más tarde todas las órdenes de pronto desaparecen, el hermano se ha ido a Francia, el padre ha muerto, el amante la ha rechazado. Ya no queda nadie que llene con una orden el vacío de su identidad por lo tanto esta se convierte en nada. Aparece la locura, en cierto modo como

forma de eliminación lenta pero segura, la locura la exilia de la fábula y la conduce a la muerte.

En efecto si Ofelia hubiese sido una mujer real se habría vuelto igualmente loca, médicamente loca, esto es. En este sentido la locura de Ofelia tiene dos razones, a esta mujer imaginaria se la escribe loca en razón a su alteridad y para disponer de su muerte con mayor facilidad, y por otro lado a través de su historia tenemos un ejemplo clarísimo de una estructura de comunidad capaz de eliminar la razón de una mujer (o de cualquier otro miembro) mediante el abuso de su rol.

SUICIDIO

Morir en pecado

La muerte de Ofelia, su suicidio, difiere de las otras numerosas muertes de la tragedia de "Hamlet". Como sabemos, la mayor parte de los personajes muere hacia el final de la obra, durante la escena del duelo. Ofelia, por el contrario fallece mucho antes y la suya es la única muerte deshonrosa de todas las que ocurren en la obra. El suicidio, principalmente por la moral cristiana, supone un grado de horror superior a cualquier otro deceso. Se hace mención en la obra a las prohibiciones de un funeral digno ya que la joven ha muerto en acto pecaminoso.

> “En la obra de Shakespeare y Cervantes la locura ocupa siempre un lugar extremo, ya que no tiene recursos. Nada puede devolverla a la verdad y a la razón. Solamente da al desgarramiento que precede a la muerte. La locura en sus vanas palabras no es vanidad; el vacío que la invade “es un mal que está mucho más allá de mi práctica”, como dice el médico hablando de Lady Macbeth; es ya la plenitud de la muerte, una locura que no necesita médico sino la misericordia divina solamente. El suave gozo que al final encuentra Ofelia no es conciliable con ninguna felicidad; su canto insensato está tan cerca de lo esencial como el “grito de mujer” que anuncia por los corredores del castillo de Macbeth que “la reina ha muerto”.” [(11) p 67]

La muerte de Ofelia está revestida de especial calidad trágica, la fatalidad que acompaña el destino de la doncella se ve coronada por su terrible muerte. Tan terrible destino resulta paradojal en un personaje construido esencialmente como víctima de su entorno, sin duda resulta extraño que el único acto volitivo que realiza en toda la obra sea el de quitarse la vida. La muerte de Ofelia resulta incluso contradictoria a su conducta anterior, ya que se trata de un personaje movido únicamente por las órdenes de sus parientes, que opera en razón a una ciega obediencia a las normas y sin embargo llegue a cometer el más transgresor de todos los actos. El suicidio era, hasta hace poco tiempo, incluso moralmente más reprobable que el asesinato. (Los suicidas no podían ser enterrados en suelo sagrado ni se podía rogar por ellos en misa, mientras que a un asesino se le permitían estos privilegios). Un acto de rebeldía tal, de tal desobediencia no se condice con la pasividad de una doncella. Quizás por eso era necesaria una Ofelia loca, sólo la locura explicaría que tamaña rebeldía emane de una doncella honesta. Por otro lado con el acto pecaminoso del suicidio este

personaje acaba definitivamente de ubicarse en el terreno de la otredad. La última acción de Ofelia es aquello que completa su alienación, su absoluta diferencia. Desde ese punto de vista el suicidio parece como el lógico final de un personaje construido como constante contrario del sujeto enunciador de un cosmos masculino. La fábula de Hamlet es en esencia una disputa por poder y herencia, terrenos reservados tradicionalmente a los hombres. En esta contienda Ofelia es sucesivamente un "afuera", no así Gertrudis que se halla desposada por lo tanto incorporada a la esfera de los poderes. Ofelia por el contrario exhibe una colección de rasgos que la excluyen: mujer, por lo tanto no sujeto sino que objeto; virgen (soltera), no integrada al funcionamiento productivo de la comunidad en términos económicos; loca, enajenada de razón e inteligencia, que sí tienen aquellos que se disputan el poder y la venganza. Y por último suicida, lo que la hace enajenarse del más sagrado de los valores de la época, la misericordia divina. La honesta Ofelia sólo precisaba del pecado para completar su alienación y terminar su existencia con el peor y más reprobable de todos los pecados.

El universo binario

> La muerte se disfraza de erotismo, pero la verdadera muerte es la mano que pinta, en este caso el artista varón que representa el objeto erótico. [(1) p3]

La cosmovisión binaria del universo en su ordenación diádica, así como la psicología (psicoanálisis postfreudiano [Klein]) reconocen la existencia de las pulsiones de vida y de muerte, esto es las tendencias a la reparación y a la destrucción contenidas por las emociones básicas de amor y odio. Moralmente estas tendencias se asocian a otras díadas que les otorgan connotaciones valóricas: odio= valor negativo= muerte, amor= valor positivo =vida. A su vez cada uno de estos grupos de conceptos se asocia a un género. Si bien la mujer es aparentemente asociada a la vida mediante la fertilidad, esta se activa por medio de un hombre y la desfloración. La pulsión vital no es realmente asociada a lo femenino sino a la integración femenino-masculino. La mujer en sí está realmente en el polo negativo y en lo relativo a la pulsión de la muerte. Y esto recae una vez más en el potencial sexual, y más específicamente en la diferencia sexual que la mujer representa. Aquel erotismo que conduce a la muerte es ilustrado de modo evidente en el concepto “mujer fatal”[6]. Por más intrascendente que parezca este alcance y por más trivializado que esté el término, fatal significa mortal o que llama o produce la muerte. Es ilustrativo como la

[6] mujer fatal: Aquella cuyo poder de atracción amorosa acarrea fin desgraciado a sí misma o a quienes atrae. (DRAE)

“mujer fatal”, aquella mujer altamente sexual y tentadora es, aunque sea en un nivel inconsciente, un peligro mortal para el hombre tentado. De este modo la mujer sexualmente activa pero sin dueño (sin marido) acarrea la fatalidad de los hombres, y curiosamente la mujer que permanece virgen es en muchas culturas primitivas encaminada a su propia muerte. Recordemos que en numerosas culturas primitivas los sacrificios humanos requerían jóvenes vírgenes que eran destinadas a aplacar las furias de las deidades. En la ordenación binaria de la cultura occidental la feminidad en su estado originario es el polo asociado con la muerte. Por lo que el destino de Ofelia está en parte construido por esta asociación, su virginidad perpetua, su no-matrimonio es uno de los pasos que le acercan a la muerte.

Dentro del mismo orden binario el polo femenino se asocia a la naturaleza, naturaleza que funciona en oposición a la cultura. Según la misma lógica la cultura es relativa a la masculinidad que opera en lo racional. Si ponemos atención existe en la obra la oposición Hamlet- Ofelia en relación a la racionalidad, en la que el polo reflexivo, portador de discursos en torno al sentido de la vida es Hamlet. La feminidad es, en general, el principio natural/primitivo que exige ser dominado. Esto lo vemos como tendencia en lo que podríamos llamar una historia de la cultura (occidental) que evoluciona en razón del dominio de la naturaleza. Por eso tal vez el principio femenino ha sido expresamente subyugado junto con todas aquellas fuerzas naturales que representan una amenaza a la cultura y a la razón. De este modo la desintegración de Ofelia podría llegar a tener un significado casi moralizador (de modo inconsciente, por supuesto)de modo

que el suicidio en vez del asesinato hace hincapié en que tal alteridad no es aceptada ni siquiera por el curso natural del cosmos y se autoelimina. Además existe otra lectura de la ejemplar muerte de Ofelia, ya que si bien el personaje se autoelimina, es el dramaturgo quien decide su destino, y de este modo el artista cumple con el imperativo cultural de subyugar hasta la eliminación el principio natural/femenino encarnado en el personaje.

Dimensión trágica de la obra.

En este punto aplicamos por primera vez al análisis consideraciones del tipo estético en vez de puramente culturales, sin olvidar la correspondencia entre estética y cultura. "Hamlet" es sin duda una tragedia, son dos los acontecimientos que determinan y sellan el destino trágico del reino desde el inicio de la obra. Estos son, en ese orden de importancia, la constitución "psicológica" del personajes de Hamlet y la aparición del fantasma del padre. Primero la construcción del héroe trágico, aquel que por definición arrastrará, por su ímpetu (en el caso de Hamlet podemos llamarle obsesión) a todos los que se relacionan con él a la desgracia. Hamlet es una suerte de Edipo, quien, además de las mentadas conductas hacia la sexualidad de la madre, se obsesiona por saber la verdad y por vengar al padre asesinado. En ese sentido el deber es lo que le hace llevar a cabo el destino que le traerá la destrucción. Sin embargo la destrucción que produce Hamlet es aun más grande que la acarreada por la híbris de Edipo, ya que la obstinación del griego es finalmente la salvación de la peste, mientras que la obsesión de Hamlet descabeza un reino que será prontamente arrasado por los

enemigos. La tragedia de Hamlet, dada la evolución del género a través de los siglos ya no involucra sólo a hombres notables, si no que en su mayoría a hombre y mujeres corruptos, personajes desviados de la moral (Claudio, Gertrudis e incluso Polonio) y es quizás por esto, en el espíritu moralizador de la tragedia que toda la corte, aquella que huele mal en Dinamarca, debe desaparecer. Esta corte, como la casta de Edipo, está condenada de antemano. Todos, culpables e inocentes, caerán bajo el peso de las traiciones cometidas. Ofelia, encarnación de la inocencia y la honestidad cae también bajo el peso de la tragedia, a pesar de no involucrarse en el devenir de los hechos. Aparece como una especie de Ismena, aun más inocente ya que esta última peca por omisión, Ofelia viene a encarnar a la indefensión de la doncella frente a los grandes acontecimientos del poder. El sentido trágico la invade irónicamente, ya que se hace patente, sobre todo en ella, que no existe salvación alguna para quien sufre la desdicha de nacer bajo la pluma de una tragedia y ni la virtud ni la obediencia serán armas de redención. En “Hamlet” la tragedia llega al paroxismo aun después la sangrienta escena final, al anunciarse entre aquel montón de muertos la venida de los invasores que arrasarán con lo que queda de un reino sin más reyes ni herederos.

A modo de conclusión para el primer capítulo.

En este primer capítulo hemos expuesto las bases para realizar un análisis del personaje de Ofelia. Se han establecido ya los tres conceptos que configuran la identidad de este personaje tanto como su cualidad representativa en la construcción de un personaje femenino imaginario que cristaliza los rasgos culturalmente atribuidos a la mujer.

Los conceptos aquí planteados, VIRGINIDAD, LOCURA Y MUERTE, serán en los capítulos siguientes la base para una pauta de análisis que permita comprender la evolución del arquetipo de Ofelia a través de la historia. Además hemos expuesto, aunque aun de modo superficial, el marco teórico que guiará el análisis, adelantado desde ya que la cosmovisión binaria en la construcción de los textos y las características atribuidas culturalmente al género serán los ejes fundamentales de la investigación.

El descubrir estos tres conceptos y plantearlos como base para analizar las posteriores escrituras resultará útil también al trabajo de creación emprendido posteriormente. [7] Virginidad, locura y muerte son los rasgos identificados como fundamentales en la construcción del personaje, sin alguno de estos el personaje dejaría de ser quien es, aun si su existencia es efectiva sólo en el plano de la ficción.

[7] Para una descripción del proceso de creación de la dramaturgia y el montaje véase el Capítulo III

CAPTULO II

Análisis de tres obras dramáticas que contienen al personaje de Ofelia

A continuación se realizará el análisis de los textos *"Hamlet"* de William Shakespeare, *"Ofelia o la madre muerta"* de Marco Antonio De la Parra, y *"Die Hamletmachine"* de Heiner Müller.

Para la revisión de los textos se recurrirá a una pauta de análisis derivada de los conceptos abordados en el capítulo anterior, por considerarse que estos actúan como constantes en la construcción del personaje de Ofelia en las tres obras. De este modo se pretende conseguir una visión de la evolución de cada una de los rasgos identificados y de sus variaciones entre un texto a otro.

Con la finalidad de estructurar rigurosamente el análisis se aplicará a cada una de las obras la siguiente pauta:

1-Reseña de la obra.
2-Caracterización del ámbito o contexto en el que ocurre la acción (contexto físico/atmosférico)

3-¿Cuál es el discurso del texto/ autor respecto a la sexualidad del personaje de Ofelia?
4- ¿Cuál es el discurso del texto/autor respecto a la locura? Paradigma y connotación de la condición de locura.
5- ¿Cuál es el discurso del autor/texto respecto a la muerte del personaje? Connotación moral y autoría de la muerte de Ofelia.

Análisis de "Hamlet" de William Shakespeare.[8]

1- Fábula

El príncipe de Dinamarca, atormentado por la muerte de su padre y el pronto matrimonio de su madre con su cuñado, es abordado por el fantasma del difunto rey. Este le pide a su hijo que vengue su muerte la cual no ha sido accidente sino asesinato. De ahí en adelante la turbación de Hamlet aumenta y le hace comportarse obsesivamente y pensar sólo en la venganza que le ha sido encargada. Las conductas del príncipe son cada vez más extrañas e incomodan a toda la corte. Hamlet rechaza a Ofelia, a quien anteriormente había cortejado. Más tarde mata accidentalmente a Polonio, padre de esta, y acusa públicamente a su tío, el rey, de asesinato. La fatalidad comienza a desprenderse de estas conductas y a invadirlo todo. Hamlet es enviado al exilio acompañado por dos escoltas quienes llevan orden de entregarlo a un asesino, sin embargo el príncipe descubre esto,

[8] Shakespeare, William. Hamlet. Trad. Tomás Segovia. Serie Shakespeare por Escritores. Ed. Norma. Buenos Aires 2002 (24)

salva con vida y logra regresar a Dinamarca. A la vuelta del príncipe Ofelia ha enloquecido y se ha suicidado, por lo que su hermano Laertes queda decidido a vengarla. Laertes reta a duelo al príncipe a la vez que urde un plan para asegurar su muerte a través de varios venenos. De este modo en el último duelo de la obra pierden la vida Laertes, Hamlet, la reina Gertrudis, y el rey Claudio.

Ya que el presente análisis se centra en el personaje de Ofelia nos detendremos brevemente en la participación de ella en la fábula. La primera vez que aparece Ofelia en el texto es para despedir a su hermano Laertes quien parte de viaje. Las recomendaciones del hermano se centran en indicar a la joven que no atienda a los cortejos del príncipe ya que de seguro su amor es pasajero y aunque fuera honesto puede que sus deberes reales le impidan a Hamlet hacer su voluntad. Con esta recomendación Laertes se marcha. Acto seguido Polonio, padre de la joven, reitera el consejo, indicándole a Ofelia:

> "Me han dicho que al presente te consagra
> A menudo sus ocios; que tú misma
> Eres muy liberal con tus audiencias:
> Si es así, cual me dicen como aviso
> Tan sólo, yo te digo que no entiendes
> Cuanto atañe a mi hija y a tu honra.
> ¿Qué existe entre vosotros? Dilo todo.
> Ofelia: Señor, me ha prodigado en estos días
> Promesas de su amor.
> Polonio: ¡Bah! ¡De su amor! Cual ciega joven hablas
> No avezada al peligro de estos lances.

¿Crees tú en eso que llamas sus ofertas?
Ofelia: Apenas se, señor, a que atenerme.
Polonio: Pues yo te he de enseñar: júzgate niña
Que sus ofertas cual legal moneda
Toma, aunque falsas; véndete más cara;
O, por no usar frases mal sonantes,
Me venderás a la irrisión del vulgo."[(23) p 86]

De este modo se le indica a Ofelia resistirse a los cortejos de Hamlet. Sin embargo luego, cuando la conducta del príncipe se vuelve extraña y confusa es el mismo Polonio quien le ordena a su hija exponerse a la presencia del príncipe para averiguar la causa de las actitudes. En esta escena Hamlet la rechaza, la llama falsa, le sugiere encaminarse al convento, o casarse. Le dice que no debe fiarse de los hombres ni menos de él mismo. En la siguiente aparición de Ofelia ella ya se encuentra delirante. Polonio ha muerto a manos de Hamlet y ella ha perdido la razón. Recoge flores que reparte a los presentes en una suerte de ritual de despedida.

2- Contexto de la acción.

La acción de esta pieza ocurre en el castillo de Elsignor. El cual suponemos es un lujoso y enorme castillo nórdico. Tomamos en cuenta también que en la época de Shakespeare no existía mayor exactitud en cuanto al diseño ni tampoco la costumbre entre los actores de usar vestuarios de época sino que todas las ropas y los elementos visuales usados en escena correspondían a lo entonces contemporáneo. Elsignor, por lo

tanto sería un castillo muy similar a aquellos de estilo Ingles. Una construcción de piedra, amplía, fría y húmeda. Suponemos también, por referencias del texto, que se hallaría un tanto alejado de pueblos o asentamientos.

Tenemos entonces como primer rasgo importante la existencia del castillo, esto indica y define la categoría de los personajes, se trata de una historia de la nobleza. Un segundo punto es el aislamiento del castillo sugerido en el texto. Se dice que cuantos llegan o abandonan el lugar lo hacen mediante un viaje. El texto no hace mención a pueblos ni ciudades, el castillo acoge a la clase gobernante y sin embargo no se hace mayor mención a los gobernados, aun tratándose de una fábula que aborda ciertos aspectos de una lucha por poder político. Los únicos personajes no nobles que aparecen en el texto son los cómicos, quienes han llegado al castillo. Ellos son el único indicio de que existe un mundo ajeno a la corte pero incluso la presencia de ellos se incluye a la dinámica cortesana ya que entran al servicio del príncipe y pasan a formar parte de las intrigas de venganzas de Elsignor. Este encierro de los personajes en el círculo cortesano nos dibuja un universo claustrofóbico del cual es prácticamente imposible escapar, sugiriéndose que se nace en la corte y se muere en ella. Aun si Hamlet y Laertes fueron alguna vez estudiantes de una lejana universidad extranjera ambos son llamados a morir en el castillo. De este modo es posible la referencia y el viaje al mundo exterior pero ese mundo exterior será siempre ajeno. De este modo, a pesar de que se trata de una

fábula compleja que incluye muchos personajes esta se desarrolla estrictamente dentro del microsistema de la corte de Elsignor.

Los espacios de Ofelia. La transición de lo privado a lo público.

La mayor parte da la acción de la obra ocurre dentro del castillo, del mismo modo la participación de Ofelia se circunscribe a los salones y pasillos de la corte.

Al analizar los espacios en los que ocurre la acción aparece como relevante señalar, desde la perspectiva de género, los ámbitos asociados a los sexos. La esfera pública ha estado histórica y culturalmente asociada a lo masculino. De esta asociación se desprende la costumbre de que las acciones femeninas son las del ámbito doméstico y se realizan dentro del hogar. Contrario a esto las actividades del varón son frecuentemente realizadas en el espacio público, lo que suele suponer un "afuera". De esta misma división se desprende que las tareas femeninas son las de preservación y mantenimiento del espacio doméstico mientras que las masculinas tienen relación al lo público relativo al poder y la política. Esto último es observable en *Hamlet*, en esta obra el universo construido por Shakespeare es totalmente coincidente con este orden por lo tanto la esfera de las transacciones de poder, incluida la venganza, es habitada por los hombres.

En la obra la acción ocurre casi únicamente en espacios interiores, esto por que el lugar es un castillo, el lugar de la política y el poder. Entonces las actividades masculinas publicas pueden igualmente realizarse dentro del "hogar". La división en tanto a espacios es entonces difusa en este sentido. Sin embargo es evidente en tanto a roles. Ofelia, no integrada (no casada) no participa de la ejecución del poder, tal es su exclusión que ni siquiera comprende los devenires de las transacciones del poder. Gertrudis, por el contrario, participa de las transacciones políticas poniendo su propio cuerpo como moneda de intercambio.

En tanto a espacios toma relevancia la división público/privado cuando observamos la primera incursión de Ofelia en el espacio exterior. Esta transgresión ocurre al momento de encaminarse a la muerte. Ofelia abandona el castillo para recoger flores, lo cual ocurre una vez que ha enloquecido y se halla alienada del orden de la razón. Mas tarde vuelve a salir de palacio para atravesar el bosque, lugar de lo pagano y lo ilegitimo, para llegar al río donde la espera la muerte. Deja el espacio privado de la mujer por primera y única vez sólo cuando ha abandonado el orden simbólico de la corte.

Otra significación de este mismo hecho es que, a diferencia de todos los otros personajes (salvo Rosencratz y Guilderstein que son de poca importancia en la fábula), Ofelia no muere dentro del castillo de Elsignor, Ofelia muere afuera en un espacio extraño al micromundo cortesano, es expulsada de este, por su alteridad llevada al paroxismo a través de la locura

y el suicidio. Un personaje que nunca fue cabalmente parte de la dinámica del sistema, por el hecho de que nunca fue integrada mediante el matrimonio, acaba su desintegración en un espacio externo. Esto parece profundamente lógico ya que se trata del único personaje que nunca ocupó un lugar real dentro del orden simbólico de la corte por lo tanto incluso su muerte debe suceder en un lugar ajeno al castillo, símbolo de un orden determinado y rígido.

Sexualidad de Ofelia según Shakespeare.

La Ofelia de Shakespeare es virgen. Esta condición obedece primero que nada a una tradición que corresponde a la época. Según las normas sociales del siglo XVII las mujeres nobles debían permanecer vírgenes hasta el matrimonio. Si bien esto explica de modo simple la condición de virgen del personaje, esta norma social, como todas, obedece a un sistema complejo de reglas y connotaciones. Por otro lado, ya que el personaje opera dentro de la fábula en gran medida en razón de su calidad de doncella esta condición merece un análisis en profundidad.

Como punto de partida nos remontamos, hacia el tabú de la virginidad (Freud) concepto que aborda la dimensión horrorosa de la sexualidad femenina, el peligro inminente que supone una mujer adulta (entiéndase adulta como fértil) virgen. Recordemos aquí que la virginidad encierra peligro ya que es un potencial sexual no domesticado. Se trata de una época en que el matrimonio/desfloración implicaba la sumisión de la

mujer mediante su integración a un orden, tanto simbólico (se entrega la hembra a un marido/dueño/administrador), como económico. La mujer como ente productivo deja de ser una fuente de gastos para el padre y pasa a ser productora de hijos en la microeconomía familiar de la casa del marido, es decir, paga por su mantención con su capacidad reproductiva. Si revisamos la narrativa popular de la época aparece como una constante el que las jóvenes doncellas contraen matrimonio al finalizar la narración. La necesidad de acabar el relato con una situación libre de conflictos (ya que según una estructura aristotélica el conflicto no corresponde al final) hace que las jóvenes mujeres sean desposadas hacia el final, ya que una situación llena de doncellas solteras implica un conflicto latente. La virginidad de una mujer adulta implica un potencial conflicto, una situación no resuelta ya que la soltería femenina tiene la connotación de estado transisional. La integración de la mujer a la comunidad activa se realizó durante siglos únicamente a través del matrimonio, por lo que la mujer que no consigue casarse pasa a un estado de marginación, es decir, a habitar los sectores periféricos de la comunidad, como lo son el convento, el lugar pagano de la brujería, o el rol de sirvienta y cuidadora de otra dama de la corte (las viejas doncellas). Por supuesto esto obedece a un orden simbólico ya que económicamente las viejas doncellas, ayas o nanas formaban parte de la fuerza de trabajo real por lo tanto eran entes productivos. Ahora bien, las mujeres ocupadas del servicio pertenecían a un estamento social inferior, en tanto fuerza de trabajo, y no a la corte misma. En este sentido Ofelia tiene, en relación a su *status* sexual, dos opciones:

"Hamlet: Si llegas a casarte te doy como dote esta maldición: aunque seas tan casta como el hielo, tan pura como la nieve, no escaparás a la calumnia. Vete a un convento, anda, adiós. O, si quieres necesariamente casarte, cásate con un tonto: pues los hombres inteligentes saben muy bien que monstruos hacéis de ellos. A un convento, vamos, y aprisa además. Adiós." [(23) p 128]

Las palabras de Hamlet parecen certeras y casi premonitorias, siendo la fábula una tragedia cualquier opción tomada por la doncella será, cuando menos, dolorosa.

Hamlet, sin embargo, olvida mencionar una tercera opción entre las posibilidades de Ofelia. La opción que de hecho toma el personaje. La muerte. Que por cierto no es una muerte honorable si no un último pecado que cierra la incompletud del arquetipo. Se nos hace evidente entonces que uno de los rasgos que cierra el destino de Ofelia es su virginidad. La yuxtaposición de virginidad, asociada a desprotección y dependencia, además de un entorno no piadoso es detonante de la tragedia particular del personaje. Sin duda la virginidad aparece asociada a un estado de desprotección y fragilidad. Esto parece curioso en una época en que "el tabú de la virginidad" y en general el temor a la diferencia encarnada en la mujer están tan evidentemente presentes. Por esto mismo suponemos que esta asociación funciona por contradicción. Esto es, la mujer imaginaria contrarresta los temores que suscita en el inconsciente la mujer real. Por lo tanto el horror que produce el potencial sexual femenino es disfrazado en el imaginario y a través de la practica cultural (de la cual el arte también es

parte) mediante la construcción de un objeto femenino frágil que anule la dimensión peligrosa y "otra" de la hembra.

La sexualidad en la Ofelia de Shakespeare se escribe en razón de su negación, es decir, su sexualidad se define en tanto a la virginidad, que es la negación del acto sexual. Nuevamente aparece una paradoja. La doncella digna no actúa sexualmente sin embargo esta no acción sexual es insostenible. La virginidad no puede ser perpetua y si lo fuera implicaría "encaminarse al convento" esto es, la anulación definitiva del potencial sexual.

Aparece en esta visión la subyacente necesidad de dominar el principio femenino, asociado a todo lo negativo y amenazante. En el caso de Ofelia el femenino no es destruido sino que se autodestruye presa de sus supuestas cualidades primarias: el descontrol en la asociación entre lo femenino y lo natural; el pecado en la asociación de lo femenino con la maldad; en la locura o fragilidad mental asociando lo femenino a lo instintivo e irracional. Todas estas características "naturalmente" femeninas son la que se suman para construir una muerte totalmente lógica, una muerte de virgen, de pobre desdichada, todos estos rasgos construyen el suicidio de una virgen enloquecida.

La fatalidad Femenina:

La doncella imaginaria es por definición frágil y en este sentido las excepciones confirman la regla, pensemos un instante en Juana de Arco, cuya excepcional fortaleza le valió la hoguera. En el orden binario del mundo las regulaciones deben ser obedecidas para sostener el orden ya existente, y el quebrantamiento de estas reglas, sin duda, es reprimido a toda costa. Así Juana de Arco es quemada por no someterse al patrón regulador de la conducta femenina y su muerte es castigo por la desestabilización que produce en el sistema. Ahora, el punto es, y así lo demuestra Ofelia, que no sólo la mujer desobediente es propensa a caer en desgracia sino también la mujer honesta y sumisa, así la observación de las reglas no garantiza al dominado la sobrevivencia.

No es la obediencia aquello que preserva la integridad de los seres, no es el orden tampoco, sino el control sobre sus propias identidades. Es el poder lo que garantiza la sobrevivencia, así la mujer obediente o rebelde puede fácilmente caer en un irremediable devenir trágico independiente de su ánimo respecto a las regulaciones. Ahora bien, la alteridad en la mujer, la negativa a integrarse/subyugarse con seguridad atraerán a la fatalidad pero la fatalidad puede igualmente llegar a aquellas que han obedecido.

El femenino imaginario del siglo XVII es propenso a la tragedia (Más adelante veremos si esto se mantiene a través de los siglos) fundamentalmente por que se construye su identidad en razón a otros y

desde otros. La identidad y por lo tanto, la feminidad de Ofelia están elaboradas por la mirada masculina y se afirman en las relaciones que establece el femenino con las figuras masculinas. Ofelia es objeto, objeto de deseo (de Hamlet) objeto de transacción en un sistema económico (Polonio la ofrece como señuelo para ganar favores del rey) y objeto del discurso. Del mismo modo la mujer real del siglo XVII era objeto, y retroactivamente lo sigue siendo ya que no construyó discurso, y si lo hizo, este se ha perdido.

En tanto sujeto la mujer es dramatúrgicamente propensa a la tragedia, propensa a un destino ineludible que no puede dominar. Ya que existe en razón a otros, el ser femenino se encuentra a merced de los deseos y conductas de los sujetos para existir, o en el caso de Ofelia, para desaparecer. Al cumplir el rol asignado (Ofelia) es altamente probable caer en la fatalidad, basta con que los pilares de los cuales depende la identidad fallen en satisfacer las necesidades asignadas (protección, matrimonio, integración). En cambio, en el no cumplir el rol asignado (retomamos aquí a Juana de Arco) la tragedia es de igual modo inminente, ya que la rebeldía asegura el castigo del medio (condena a la hoguera).

Incluso al dar una mirada a Gertrudis, la hembra integrada al orden simbólico de los poderes que comercia con su cuerpo en las transacciones, (ya que es su calidad de esposa la que le confiere *status*) nos damos cuenta que este personaje también está sujeto a los devenires del quehacer masculino de los poderes. Su inclusión en las transacciones no le confiere

poder suficiente para una autonomía, lo que hace que al momento en que la venganza movilizada por Hamlet detona la caída de la corte Gertrudis muere arrastrada por la fatalidad de la empresa de su hijo. Esto nos sugiere que no habría redención posible. Sin autonomía se anula toda posibilidad de manejar el propio destino y alejarse del fin trágico. Vemos que ni la integración al orden simbólico, ni la alienación de este, ni la franca rebeldía pueden proporcionar salvación a un ser (mujer) que existe en tanto es narrado por otros.

La locura de Ofelia, según Shakespeare.

La locura de Ofelia es, de partida, una de las formas en las que se expresa la otredad o alteridad. De ahí que una inmediata explicación para la locura de Ofelia, en un plano sociológico, sea la facilidad de asociar una forma de alteridad (lo femenino) con otra (la locura). Por supuesto tanto su locura como su suicidio tienen explicaciones que giran en torno a lo argumental, es decir, el devenir del personaje, depende en gran medida de aquello conveniente para llegar a finalizar la tragedia de modo adecuado. Nuevamente esta explicación dista de ser simple. Lo que se llama “adecuado” para la finalización de la tragedia obedece a una serie de convenciones literarias provenientes de las convenciones sociales. Entonces el destino de Ofelia, que es personaje secundario y por lo tanto se adapta a las necesidades estructurales de la pieza, es construido en base a una visión de mundo de la época. Podemos, primero que nada, deducir que el personaje debe morir al final de la obra, por que al tratarse de una tragedia,

y si se toma en cuenta un cierto estilo manejado por Shakespeare en sus tragedias, vemos que al finalizar las fábulas todos los personajes que han participado de ella deben desaparecer. Ofelia debe morir pero como no ha sido participe de las luchas y conflictos centrales de la pieza difícilmente puede morir en ellos (que se resuelven en el duelo final donde mueren todos los contendores de los juegos de poder y venganza). Ofelia, que se maneja en un plano un poco distante debe morir en concordancia con ese rol, o sea su muerte se deberá a otro asunto. De este modo se teje el destino del personaje, por cierto no pretendemos explicar cada opción tomada por Shakespeare ya que no todas son explicables y el resultado es una amalgama de las necesidades argumentales de la obra, las connotaciones sociales y morales de la época (asunto de interés en el presente análisis) y la creatividad y genio de uno de los dramaturgos más grandes de la historia. En todo caso se deduce que la locura de Ofelia funciona como un elemento que agrega dramatismo y fatalidad a la pieza y, además, es coherente con la cosmovisión manejada en la época.

Al intentar entender las connotaciones y significaciones de la locura es fundamental comprender que la palabra locura ha variado, aunque sutilmente, en cuanto a su connotación. Lo primero que necesitamos tener en cuenta es la época en la cual se halla inserta la locura que analizamos. Esto ya que la locura como condición ha sido definida según diferentes paradigmas a través de la historia. Por cierto, estos han sido los mismos paradigmas con que se han explicado tantos otros fenómenos y sucesos.

Los paradigmas de la locura (en el mundo occidental)

Podemos distinguir en el curso de la historia (de occidente) cómo se suceden unos a otros los paradigmas que proporcionan regulaciones para atribuir significado a cuanto ocurre en el mundo. Esto mismo ocurre con la locura que durante un periodo bastante extenso, correspondiente a la antigüedad (podemos suponerlo por ciertos pasajes bíblicos) y Edad Media fue asociada a la posesión demoniaca. Esto parece totalmente lógico en una época regida por un paradigma religioso, estrictamente teocéntrico en el cual todo fenómeno (sobre todo los acontecimientos inexplicables) encontraba su explicación en la intervención divina, o en su contrario, la intervención demoniaca. El religioso es un paradigma claramente binario que a través de la doctrina y la moral rige las comunidades con una fuerte tendencia a la polarización. La religión, por su lógica carga moral, y al ser el marco regulador de las conductas, connotaba la locura como un estado de posesión asociado a la maldad y el pecado. Cabe decir que no sólo la locura era interpretada religiosamente en el contexto medieval, varias otras conductas o hechos, de los cuales ahora tenemos cierto conocimiento, eran explicadas a través de la doctrina religiosa. Por ejemplo los impulsos sexuales y eróticos eran considerados en ciertas ocasiones como manifestaciones de la tentación demoniaca.

El paradigma religioso fue sustituido por un modelo de pensamiento totalmente opuesto, centrado en la razón y en lo empírico, Tal modelo ha sido llamado paradigma cartesiano. Este modelo de lectura del mundo

privilegiaba por sobre todas las cosas la razón y el pensamiento. En este paradigma, igualmente binario, la locura era considerada ya no una posesión, si no la falta absoluta de razón. Llamados frecuentemente insensatos, los locos, eran recluidos en asilos, donde lejos de ser tratados médicamente, como lo son hoy, eran sometidos al llamado tratamiento moral. Esto quiere decir, se intentaba que los reclusos "entraran en razón".

El paradigma que le sigue a este cartesiano es el científico o médico, el cual, por lo menos en lo relativo a la locura, es la que se mantiene hasta hoy. La medicalización de la locura, y de muchos otros estados del hombre, como la tristeza, la ira o la vejez pueden reconocerse como una evolución lógica y a la vez extrema del paradigma cartesiano. La razón, la prueba científica, pasan hoy a ser aquello irrefutable como alguna vez lo fue la religión. Vale tener en cuenta que se trata de un paradigma más, es decir, aquello que parece absoluto e irrefutable por estar científicamente comprobado, realmente no lo es, simplemente se le adjudica un valor de verdad absoluta. Ahora bien, la mirada y el reconocimiento de estos paradigmas como miradas relativas frente al fenómeno de la locura es derivada de la propuesta de Michel Foucault quien con su "Historia de la locura en la época clásica" llega incluso a proponer otro paradigma o más bien a proporcionar una nueva explicación a la pregunta ¿Qué es la locura? Cuya respuesta pareciera ser: Una conducta que difiere las conductas que propenden a la preservación de un determinado sistema y a la preservación del poder en las dinámicas acostumbradas. De este modo lo que plantea Foucault es que la ordenación del mundo y la subyacente creación de

paradigmas que proporcionan este orden obedece a un principio o concepto fundamental: el poder. Así, según Foucault, todas las reglamentaciones, los sistemas morales, consuetudinarios, legales e incluso científicos obedecen a un principio de preservación del orden establecido, y, más profundamente, de preservación del poder. Se hace pertinente en este punto una asociación con la teoría de sistemas, de modo lo que Foucault parece abordar en su obra es la dinámica perversa de los sistemas. El castigo, la prohibición, la reclusión o la represión de cualquier tipo se aplican sobre conductas que amenazan la continuidad del poder.

Como se sabe, el trabajo de Foucault aborda distintos aspectos de este mismo asunto, analizando como han sido reguladas y reglamentadas a través de la historia conductas que de algún modo pueden poner en jaque el poder a cualquier escala. Trabajos sobre el discurso, la sexualidad, el castigo y la locura abordan, en el fondo, el mismo asunto central: las operaciones del poder y las dinámicas de los sistemas para autopreservarse casi siempre a costa de las identidades "otras". Uno de los vértices donde se hace más claro este principio es en el fenómeno de la locura, donde mediando distintas explicaciones a lo largo de la historia (los distintos paradigmas) se logra de igual forma excluir (recluir) a aquello individuos que funcionan en contra del modelo. (Sin mencionar ciertos casos en que se produce por parte del poder una apropiación del “loco” o de su discurso en beneficio del sistema- pensemos en Antonin Artaud -)

Podemos ahora volver a Ofelia y a su particular locura. Acordamos que existe cierto grado de arbitrariedad en la decisión del autor de enloquecer a su personaje, sin embargo la arbitrariedad no es demasiada. Aquí se mezclan también los tres componentes del destino de Ofelia (virginidad, locura y suicidio/muerte). Una primera explicación lógica a la locura de la desdichada joven: Ofelia debe morir, pero no en el duelo final. Debe morir más bien apartada de la fábula central, una muerte por enfermedad sería un tanto insulsa, un asesinato introduce otro personaje, un culpable y complejiza demasiado la fábula alejándola del asunto central, por lo que es ideal y ciertamente impresionante el suicidio de una cándida doncella. Ahora, el suicidio es, para la época, un acto de subversión extrema, hablamos de una subversión moral ofensiva, que por supuesto no es propia de una mujer, y menos de una doncella honesta. ¿Qué podría entonces hacer posible y lógico este suicidio? Pues la locura. Por supuesto es aventurado plantear que esta fue la disquisición de Shakespeare al escribir la pieza, más que eso resulta interesante rescatar esta secuencia lógica de consideraciones y analizarla, sin necesariamente pretender acceso a las operaciones escriturales del autor. El punto es: es lógico que Ofelia enloquezca, lógico y útil. ¿Por que? Como ya se dijo, es lógica la superposición de una alteridad a otra. Alteridad en lo femenino, en la virginidad y alteridad en la locura. De algún modo la locura de Ofelia es el nudo o centro de su identidad ya que obedece a condiciones previas (virginidad, feminidad) y posibilita una condición posterior (la de suicida).

A propósito de los paradigmas para la explicación de la locura: Ofelia claramente no es endemoniada, no vemos en ningún momento que se le acuse de albergar a Satanás, o que se le arrastre a una iglesia a ser exorcizada. El paradigma que opera explicando su locura es el cartesiano, ella ha perdido la razón, no esta enferma, esta "extraviada" o se ha transformado en un ser insensato.

> "Laertes: Mi buena hermana, dulce Ofelia.
> Oh cielos, ¿Es posible que el buen juicio
> De una joven doncella resulte tan mortal
> Coma la vida de un anciano?" [(23) p 198]

Con este lamento de Laertes nos queda clara la connotación de la locura en la época Isabelina, Laertes se lamenta de que su pobre hermana padezca la "muerte" de su buen juicio. Sumamente apropiada es la coincidencia en el uso del concepto muerte al referirse al delirio de la joven ya que esta condición de locura es aquello que posibilita y anuncia su muerte. Es una secuencia de muertes lo que construye la muerte de Ofelia. La muerte de su padre, la muerte del amor entre ella y Hamlet, hasta que la muerte de su buen juicio es un preludio o un inicio de la desintegración de la muchacha que no puede existir en la ausencia aquellos que la definen, (su padre y su futuro marido) de aquellos que le proporcionan vínculos con el mundo.

De este modo la locura de Ofelia es un rasgo fundamental en el personaje, por un lado constituye una solución dramatúrgica que posibilita y hace lógico un final hermoso y dramático como lo es el suicidio de la joven. Por otro lado la locura como rasgo dominante del personaje contribuye a situarlo en un lugar adecuado, en la periferia de la fábula, en la periferia de la razón y por lo tanto en los márgenes del mundo creado. La locura es la mejor herramienta en la cristalización de este arquetipo femenino, la voz de Ofelia será a partir de su locura un habla marginal, insensata y perdida, una muestra de la relegación de la mujer durante siglos a una sinrazón innata.

Muerte de Ofelia en Hamlet de Shakespeare

Hay un sauce
Que ha crecido torcido al borde de un arroyo
Y sus pálidas hojas copia
En la corriente cristalina
Allá con guirnaldas fantásticas fue ella
Tejidas de azucenas, ortigas margaritas
Y esas largas orquídeas que se conocen como dedos de muerto.
Allí por las pendientes ramas
Para colgar sus hierbas en corona
Intentaba trepar
Cuando una envidiosa rama
Se rompió baje el delicado peso de la niña.
Ella y sus bellas flores
Cayeron en el lloroso arrollo.
Sus vestidos se abrieron y a modo de sirena
La mantuvieron a flote un corto tiempo
Mientras ella cantaba trozos de antiguas melodías

Sin percatarse de su desdicha.
Sus ropas, pesadas con el agua
Hundieron a la pobre desdichada
Cayendo así la doncella
Desde su canto melodioso hasta su cenagosa muerte.[(23) p 212]

La muerte de Ofelia en esta pieza es un evento complejo del que se pueden efectuar múltiples lecturas. Existen en el hecho de la muerte numerosos factores que aportan distintas connotaciones acerca del sentido del deceso. Se deben considerar para el análisis factores como la tragedia (como género dramático), el suicidio como pecado, la sexualidad femenina y sus connotaciones en la época y otros asuntos derivados de estos mismos.

Desarticulación de los vínculos de parentesco.

Como recién mencionábamos, la muerte de Ofelia, es decir su caída fatal dentro del río, es de cierto modo la culminación de un largo proceso de muerte o más bien de desintegración de la identidad de este personaje. Planteamos aquí que en la obra de Shakespeare la existencia de Ofelia y su identidad se hayan cimentadas en las relaciones de parentesco establecidas con sus parientes varones. Esta idea no es nueva y ha sido planteada por Gayle Rubin en el artículo "El trafico de mujeres" (20) que es resultado de una investigación de campo en tribus de organización primitiva. Con una mirada atenta se hace evidente que ambas mujeres presentes en la fábula

existen en razón a su parentesco con los varones: Ofelia es hija y novia, y Gertrudis es esposa.

De este modo la muerte de Ofelia es resultado de la pérdida de las relaciones de parentesco que le confieren identidad. La ecuación, en este sentido, aparece como bastante sencilla, si el personaje existe en tanto es hija de Polonio y novia de Hamlet, su identidad y por lo tanto su existencia se deshacen al ser anuladas estas dos filiaciones. El primer paso de la desintegración es la locura, la muerte de la razón, el paso siguiente es, lógicamente, la muerte. Esto es especialmente coherente en un mundo renacentista en donde ha comenzado a ser la razón el rasgo fundamental del individuo.

Visto así el suicidio aparece también como una forma adecuada de morir ya que implica una autoeliminación, una suerte de degradación espontánea en la que la identidad se desarticula sin causas externas si no como resultado de la ausencia de las filiaciones necesarias para existir.

El suicidio de una doncella.

Tomando en cuenta las connotaciones religiosas del suicidio aparecen otras posibles significaciones a la muerte de la Ofelia de Shakespeare. Si bien cronológicamente el texto no fue escrito bajo un paradigma religioso el peso de la religión sigue siendo en época isabelina un factor importante. Recordemos que no sólo durante el renacimiento, si no también hasta el día

de hoy muchas de las regulaciones morales están dictadas por la religión, aun si estas regulaciones obedecen realmente a otras razones subterráneas ajenas a la religión.

Tenemos entonces un suicidio, el cual según la doctrina cristiana es un gravísimo pecado, y que además durante el renacimiento constituyó una falta también en el plano civil. Surge entonces una aparente contradicción, ¿Por qué a un personaje con características de inocencia, candidez y fragilidad se le escribe una muerte moralmente reprobable? Considerando el suicidio como un acto pecaminoso y en extremo reprobable, parece extraño que una frágil doncella se atreva a cometer tamaña falta. Y sin embargo la connotación del suicidio de Ofelia no es la de un pecado sino la de un acto irresponsable, acto de una razón quebrada.

Ocupémonos primero del pecado. ¿Por qué la muerte en pecado a un personaje caracterizado por la inocencia? Esta aparente contradicción se despeja con una mirada más atenta a la configuración del personaje. Retomando el concepto de alteridad, que acerca a Ofelia a la locura, el suicidio aparece como la última y más importante muestra de alteridad en este personaje y lógicamente se suma a todos los otros rasgos que la distancian del sujeto enunciador. El suicidio viene a coronar una lista extensa de cualidades que hacen de Ofelia un "otro" y que a la vez se concatenan entre sí formando una especie destino fatal urdido en la otredad. Tenemos en Ofelia un personaje que más que una cándida víctima es una compilación de rasgos desafortunados, de rasgos "otros". Es mujer,

virgen\soltera, huérfana y loca. Visto de este modo no es raro que tan desafortunados rasgos sean coronados por un suicidio, sólo faltaba el pecado y este viene a completar la ecuación al momento de la muerte.

El pecado y el castigo

> "Primer patán: ¿Hay que enterrar con entierro cristiano a la que voluntariamente busca su propia salvación?
> Segundo patán: Te digo que lo es, y por lo tanto has derecha su tumba, el alguacil ha indagado sobre ella, y encuentra que debe ser un entierro cristiano.
> Primer patán: ¿Cómo es posible eso, a menos que se haya ahogado en defensa propia?
> Segundo patán: Bueno, así se ha visto.
> Primer patán: Debe ser *se offenendo*, no puede ser de otra manera; porque ahí está el asunto: si me ahogo voluntariamente, eso supone un acto, y un acto tiene tres ramas, que son actuar, hacer y ejecutar, *ergolis*, se ahogó voluntariamente.
> Segundo patán: No, pero escúchame, señor zapador.
> Primer patán: Permítame, aquí esta el agua; bien. Aquí esta el hombre; bien. Si el hombre va hacia esa agua y se ahoga, es, quieras que no, que él va, ¿te das cuenta? Pero si el agua viene a él y lo ahoga, no se ahoga así mismo. *Ergolis,* el que no es culpable de su propia muerte no acorta su propia vida.
> Segundo Patán: ¿Pero es eso legal?
> Primer Patán: Claro que lo es, es la ley de la encuesta del alguacil.
> Segundo patán: ¿Quieres saber la verdad del asunto? Si no hubiera sido una mujer principal se la habría enterrado fuera de un entierro cristiano.

> Primer patán: Tú lo has dicho. Y lo mas triste es que los poderosos tengan autorización en este mundo para ahogarse o colgarse ellos mismos más que sus hermanos cristianos." [(23) p 215]

En este texto dos obreros, mientras cavan la tumba de la difunta, discuten acerca de si merece o no los castigos impuestos a los suicidas y cuestionan el porqué la joven ha de ser enterrada en suelo sagrado a pesar de haber muerto en pecado.

Se hace explícita en este breve pasaje una segunda contradicción. ¿Por qué no se castiga el suicidio de la joven? En una primera lectura se aprecia que es dada la inocencia y candidez de la niña, pero luego cabe preguntarse, de todos modos, la causa de tal benevolencia. Los patanes denuncian que es dado que ella era “una mujer principal” quejándose así de los beneficios de los que goza la aristocracia en comparación al pueblo. Si bien esta razón es una posibilidad existen otras. El suicidio es, en el ámbito religioso, un pecado y socialmente, cuando menos, una falta. Hablamos de una falta, de una transgresión importante que supone un ánimo de subversión en un asunto de importancia. Este ánimo subversivo no es propio del carácter de una doncella. No se condice con la inocencia y fragilidad del personaje. Si la falta cometida fuese castigada implicaría reconocer en la niña un ímpetu y una fuerza contradictorias al personaje. Un suicida dispone de la propia vida, lo que implica que el suicida es en esencia dueño de sí mismo. Tal característica es impensable en Ofelia, de este modo el personaje puede acabar con su vida, pero debe hacerlo estando privada de razón. Ofelia es planteada como no responsable y continúa

siendo aquel femenino inocuo que existe razón a otros. Planteamos que por eso no hay castigo al suicidio de Ofelia, un castigo implicaría reconocerle autonomía a un personaje que por esencia no debe tenerla. La ausencia de castigo asegura de una vez por todas la calidad de víctima al personaje a la vez que la excluye, mediante el pecado, del orden central, afirmando definitivamente su absoluta alteridad.

La propensión a la tragedia

La mujer imaginaria, sobre todo en épocas antiguas es propensa a la tragedia igual como podría ser propensa a la maternidad. La fatalidad femenina, que ya enunciamos páginas atrás, es evidente en el personaje de Ofelia. Si la tragedia esta dada por una imposibilidad de controlar el propio destino y por la imposibilidad de evitar el terrible descenso a la fatalidad, ¿Quién más proclive a la tragedia que aquella que no es dueña de sí misma?

No hablamos aquí ni siquiera de una lucha contra el destino, en Ofelia y en todas las otras mujeres imaginarias construidas en el mismo modelo no alcanza a tener sentido una lucha contra el destino, estas mujeres no dependen del hado, dependen de la fortuna de sus dueños. La fatalidad está en ellas más que en un héroe trágico, ya que la lucha no es posible ni proporciona esperanza siquiera, la única salvación es que el azar proporcione a sus dueños (parientes, la mayoría de las veces) la buena fortuna que los varones persiguen. El caso de Ofelia es modelo de esta

construcción, se trata de un personaje cuyo destino esta pendiente de los ánimos de otros lo cual resulta esencialmente trágico.

A modo de conclusión.

Si bien pudiera darse por entendido creemos necesario en este punto enunciar ciertos hallazgos de este primer análisis.

El Hamlet escrito por Shakespeare funciona evidentemente como referente a las reescrituras que serán analizadas a continuación. Esto no sólo por que es Shakespeare el primero en establecer la fábula del príncipe de Dinamarca como obra dramatúrgica si no también por que en Hamlet encontramos claramente el punto de partida de una evolución que en este punto le suponemos al arquetipo de Ofelia.

Al hablar de la evolución del arquetipo decimos que no es sólo la escritura de la mujer imaginaria la que va mutando a través del tiempo sino que es la cosmovisión occidental y su mirada respecto al género la que evoluciona. Es por eso que en este punto parece pertinente establecer las características sociológicas de la escritura de Shakespeare en esta obra para luego poder comparar las reescrituras con un referente de rasgos bien definidas.

Características fundamentales.

Fuerte ordenación binaria del mundo creado.

Evidentemente la ordenación binaria del mudo exhibido en la pieza es para este análisis fundamental. Podemos hablar de un orden binario que es, de hecho, tan fuerte que elimina todo lo que escape del centro. Tenemos una pieza poblada de valores en oposición, la acción y la duda, la castidad y la lujuria, el cariño y la venganza. Vemos a personajes que transitan de un extremo a otro del espectro moral, pero no es un tránsito que invalide el límite, sino por el contrario los personajes mutan dando realce al límite entre dos polos. Un rey bueno cambiado por uno malo, una buena esposa transformada en una amante lujuriosa y asesina. Un joven príncipe sensato que se convierte en un imprudente vengador y una casta y sensata doncella que muta en una insensata suicida. Los personajes evolucionan, de ahí tal vez la perfección dramática de esta tragedia construida bajo la tradición dramatúrgica del conflicto, sin embargo las mutaciones de los caracteres nos reflejan mejor que nada un mundo altamente binario en donde los límites están perfectamente claros y el traspaso de ellos conduce irremediablemente a lo fatal. No se trata en todo caso de una obra con contenido moralista, se trata simplemente del retrato de un universo perfectamente escindido en un claroscuro fatal, un mundo binario por excelencia.

Fuerte ordenación binaria en lo relativo al género.

Este orden binario que recién mencionábamos se aplica también al ámbito del género, situando el polo femenino en asociación con una serie de características que, por cierto, son las que tradicionalmente se han asociado a las mujeres. En el par naturaleza/cultura, el concepto naturaleza se asocia a lo femenino suponiendo que la hembra se haya mas contactada con las incontrolables fuerzas naturales y es menos capaz de aprehender los sofisticados asuntos de la cultura reservada para los varones. En el par mente /cuerpo la hembra es el cuerpo, reflejado en los partos, las menstruaciones, la lactancia y todos los procesos fisiológicos propios de la mujer. Esto deriva en una percepción de que la mujer actúa por instinto y no guiada por el pensamiento. Esto lo vemos aplicado en la construcción de Ofelia y Gertrudis. Una se suicida, ya que obviamente en su locura ha dejado de pensar, y la otra participa en el asesinato de su esposo guiada por la lujuria y la pasión pero aparentemente sin haberlo pensado demasiado. Esta misma relación mujer/cuerpo ubica, sobre todo en la antigüedad, a la mujer como portadora de la tentación del mal y de la lujuria, ya que como se sabe, en la tradición medieval la tentación y el demonio habitaban el cuerpo, y se servían de la débil carne para apoderarse de las almas. La creencia de que el demonio encarnado en la mujer conduce al hombre a la lujuria, que es pecado capital, es una asociación que si bien se ha desgastado casi en su totalidad aun deja residuos hoy. La imaginaria mujer fatal, es un claro decantado de esto, la mujer fatal no conducirá a nadie al infierno pero si al descontrol, la estupidez, y la perdición.

El cuerpo femenino se haya mirado bajo el principio binario en la obra, ya que se le conceden sólo dos posibilidades en oposición, el altar o el convento, ser Gertrudis, un cuerpo sexuado, ardiente y transable o ser Ofelia, un cuerpo cerrado, frío y clausurado de por vida a través de la locura.

Es evidente que estamos en presencia de una escritura producida desde un centro, y con una absoluta invisibilización de los márgenes. No existe en la pieza siquiera el atisbo de confrontación centro/margen ya que los márgenes son invisibilizados o más bien no pertenecen al mundo de esta ficción particular. En el mundo creado para esta fábula el margen podría caracterizarse como un agujero negro siempre amenazante al cual algunos personajes caen precipitándose a su desintegración. Tal vez el caso mas claro de este proceso es la desintegración de Ofelia quien a medida que suma en su identidad alteridades va inevitablemente precipitándose al vórtice de lo "otro". Es así como la acción se desarrolla solamente en un núcleo, y el alejamiento de este implica la desaparición del personaje. En esta lógica se mueve la escritura de Shakespeare en esta tragedia. De más está decir que esto no es en ningún caso una crítica ideológica al dramaturgo, esta lógica central, o centrista, obedece absolutamente a una cosmovisión de época y nos retrata de manera particularmente clara los detalles de un modelo que permanece en parte hasta el día de hoy y que ha tardado siglos en deconstruirse.

Resulta útil también que el acto de escritura se produzca desde una posición central en el plano real. Se trata de una obra escrita por un autor de sexo masculino (central en tanto a género), perteneciente a una incipiente burguesía (si bien Shakespeare no fue un aristócrata sí fue un hombre con un nivel económico estable, por lo tanto central en ese aspecto) un autor que gozaba de la protección de la corona (central políticamente, aunque no en lo religioso, por ser católico) además, un hombre letrado con acceso a conocimiento académico, lo que también le ubica en una posición de centro en un aspecto cultural. Por último vemos que por un asunto de azar como lo es la geografía, Shakespeare pertenece a uno de los núcleos de la vida cultural y política europea.

Algunas alteridades en la obra de Shakespeare.

Ciertamente el autor pertenece a un sitio nuclear dentro de la ordenación de su entorno, sin embargo es posible encontrar en sus obras un tratamiento que en ocasiones hace manifiesta la confrontación centro-periferia y que elabora discursos sumamente sólidos a personajes que habitan sectores del margen social de la época. Este es el caso del personaje Shilock en "El mercader de Venecia" o de Otello en la tragedia del mismo nombre. Resulta en estos dos casos interesante como el autor proporciona a estos personajes el poder del discurso aunque llegado el desenlace de ambas piezas los caracteres sean devorados por un orden que elimina la otredad.

Podríamos decir que el autor en estos personajes emprende una tarea "reivindicativa" con la diferencia que encarnan estos caracteres pero también es notable que en ambos casos la alteridad se halle en el mismo ámbito, el étnico. Se les confiere identidad y discurso a dos figuras que socialmente en la época comienzan a aparecer en el mundo europeo, los extranjeros de carácter exótico. Un judío y un moro, etnias míticas hasta entonces, son humanizadas por Shakespeare y elevadas a un status intelectual casi correspondiente al europeo. Esto, sin embargo, no se produce en el ámbito del género, donde las mujeres continúan presas de su misteriosa calidad de "otras". Por supuesto, esto es históricamente coherente si se piensa que en el renacimiento el mundo europeo (cultura central) se abre a la existencia de nuevas identidades geográficas y étnicas, sin embargo el descubrimiento del sexo femenino y la posibilidad de que este constituya sujeto se viene a producir con fuerza apenas en el siglo XX.

Ofelia o la madre muerta.

Autor: Marco Antonio de la Parra. Chileno.

Obra escrita en 1995

El texto de Marco Antonio de la Parra corresponde a una escritura muy distante a la Shakesperiana, tanto en temporalidad como en cuanto a su ámbito cultural. De la Parra revisita la fábula de Hamlet cuatro siglos después de su escritura original, en una época que corresponde a la tradición postmoderna de la reescrituras y las nuevas significaciones de los textos clásicos. Sin embargo la escritura de esta nueva pieza no podría catalogarse completamente como postmoderna ya que no alcanza a reunir todas las características de este estilo. Se puede hablar en este texto de un ánimo postmoderno en un sentido amplio, ya que se trata de una reescritura de un texto emblemático de la tradición dramtúrgica mundial y en la resignificación de algunos aspectos de la fábula. Sin embargo al revisar la escritura de la pieza podemos reconocer en ella una cualidad que tiende al realismo y al desarrollo aristotélico de la fábula con fuertes elementos de una lógica causa/efecto. Si bien se reconoce un estilo de escritura que inserta elementos metafóricos y propone un segundo plano de significado, existe una línea subyacente que supone una lógica lineal. En este ámbito se aprecia también una fuerte influencia de un conocimiento psicológico (psicoanalítico) que actúa como marco explicativo de las conductas de los personajes. De este modo, adelantándonos un poco al análisis podemos decir que en esta pieza no sólo la locura, sino que la lógica bajo la cual se

rige toda la fábula esta claramente operando bajo un paradigma científico, correspondiente, sin duda, al espíritu del siglo XX

1- Fábula.

En esta obra la acción se desarrolla en una clínica de desintoxicación y los personajes son los médicos del recinto y sus familias. Se sustituye de este modo el concepto de nobleza a una versión contemporánea de un tipo social que supone autoridad; los médicos. Gertrudis es la esposa del fallecido dueño del lugar y mantiene un romance en secreto con Claudio, médico de la clínica. Polonio, médico y administrador, padre de la joven Ofelia se halla en conocimiento de las irregularidades y los crímenes ocultos en la clínica. Existe un misterio no resuelto que es la muerte de la madre de Ofelia y la joven tiene razones para sospechar que su madre fue asesinada. De este modo Ofelia se propone la tarea de descubrir los secretos del reino, o al menos de resistirse frente a la corrupción que lo invade todo. El joven Hamlet, hijo de Gertrudis, totalmente ignorante de lo que acontece en la clínica, corteja a Ofelia quien se resiste a cualquier contacto físico con él a la vez que toma la decisión de dejar de comer como forma de protegerse de un entorno contaminado por la corrupción. Finalmente dada la insistencia de la joven en descubrir los secretos de la familia, Gertrudis le administra una sobredosis de morfina que le causa la muerte. El misterio fundamental en esta versión no es la muerte del rey (Padre de Hamlet) sino la muerte de la madre de Ofelia, quien, como sabremos hacia el final de la obra, fue muerta por su esposo quien le inyectaba morfina para hacerla

feliz. Esta figura de la madre se halla presente como un fantasma que deambula por la clínica, el autor superpone la figura de la madre a la de una paciente caracterizada como una "Estrella de cine" quien aparece de vez en cuando formando parte, de algún modo, de las alucinaciones de Ofelia.

2-Contexto de la acción.

Como ya mencionamos, la acción se desarrolla en una exclusiva clínica privada. El autor indica muros blancos, bañeras de hidroterapia, y sobre todo la mención de una clínica constituye la sugerencia más fuerte respecto a la atmósfera del lugar. Antes de entrar en el aspecto propiamente estético sugerido por el autor se hace necesario considerar la traducción del entorno de la acción desde un paradigma cartesiano y una época feudal hasta un momento contemporáneo y una visión del mundo dominada por las ciencias. Una clínica privada podría ser, hoy en día, el equivalente más preciso a un castillo del renacimiento. Esto por que los que ahí habitan son los que tienen el poder y la facultad de emitir juicios con valor absoluto e incuestionable. A grandes rasgos, el mundo funcionando hoy en día bajo un paradigma científico deposita completamente su confianza en lo enunciado por aquellos expertos en las ciencias. La palabra del médico ha reemplazado en credibilidad a la palabra de la autoridad y a la palabra del sacerdote. Es por esto que la clínica viene a ser en esta obra el correlativo exacto del castillo de Elsignor y el hecho de denunciar la podredumbre y la corrupción

en la clínica constituye un acto equivalente a hablar de corrupción en las altas esferas del reino.

> "*Una casa de blancos muros. Tal vez un hogar adinerado.*
> *Una blanca mansión en el caribe. Tal vez un hospital.*
> *Una clínica de desintoxicación.*
> *Una piscina. O una bañera de hidroterapia.*
> *Tal vez un arroyo. Palmeras*
> *La sensación de estar rodeado de acantilados.*
> *Una nevera, Una mesa. Algunas sillas. Una cortina.*
> *Todo blanco.*
> *Ni por nada el castillo de Elsignor."*[(5) p 2]

En la última línea de estas acotaciones iniciales el autor hace énfasis en que la acción no ocurre, bajo ningún concepto en el castillo de Elsignor, pero es justamente a través de esta negación y a través de la alternativa propuesta que el lugar escogido es la actualización perfecta del castillo de Elsignor.

En cuanto a la estética de la atmósfera sugerida esta constituye un espacio de posibilidades múltiples, las acotaciones operan más que nada como sugerencia sin embargo es explícita la idea de un lugar blanco por lo tanto frío. Esto sumado a la idea de la clínica propone un interesante contradicción entre un espacio aséptico y a la vez contaminado por miasmas invisibles. Un espacio blanco habitado por dos tipos de gente, enfermos y médicos, sugiere una pureza relativa, una limpieza sospechosa y aunque los enfermos casi no son parte de la acción su presencia se adivina como una

carga de enfermedad, una inquietante mezcla de decadencia y debilidad. En el extremo opuesto están los médicos, la "familia real" igualmente enferma, sin embargo poderosa. La opción por el espacio clínico opera también aportando a una mirada científica del mundo creado, dada en un espacio clínico la división binaria médico/paciente es una asociación inmediata, lo que conduce a que Ofelia deba necesariamente decidirse por uno u otro bando.

Todos estos personajes circulan por corredores que dejan ver una obsesiva limpieza, un exceso de agua que parece empeñarse en limpiar una inmundicia imposible de remover. En ese sentido el agua, abundante en esta versión, opera, no como el elemento de la muerte, si no como el último intento de salvación. Ofelia, en este texto, se presenta obsesivamente sumergida en bañeras y piscinas, obsesivamente aferrándose a la pureza como única esperanza de redención.

Otro punto que cabe señalar es que, al igual que en la obra de Shakespeare, en este texto la acción se desarrolla en un micromundo del cual no existe salida. No se hace mayor referencia a un afuera y al igual que en la obra shakesperiana.

3-Sexualidad de Ofelia según De la Parra.

En esta pieza el personaje de Ofelia es, igual que en Shakespeare, una joven virgen. De este modo nuevamente vemos una sexualidad construida en su negación. Sin embargo, se trata de virginidades distintas radicalmente. Mientras la Ofelia de Shakespeare en esencialmente inocente, ignorante e impotente la de De la Parra, por el contrario, propone en su proceder un acto de rebeldía. En este sentido existe una diferencia radical entre la virginidad de ambos personajes. Mientras el personaje creado por Shakespeare es virgen por que nadie hace de ella una esposa, la Ofelia escrita por De la Parra esgrime su virginidad como un acto de protesta frente a la corrupción del medio. Ella se niega a ser tocada, al mismo tiempo que se niega a comer. Esta doble negativa resulta fundamental en el discurso de esta pieza, la virginidad se presenta como compulsiva al ir asociada a la anorexia (delgadez del personaje y negativa a comer). Al presentarse juntos estos dos "síntomas" sugieren la misma "enfermedad" la enfermedad de la pureza. Vemos a esta Ofelia en una batalla un tanto infantil e imposible por una pureza inalcanzable. Entonces si bien se presenta al personaje como uno con un objetivo claro y loable también se le presenta con fuertes rasgos patológicos que invalidan su discurso.

Si nos remontamos al tabú de la virginidad, punto de partida de la alteridad atribuida a sexualidad femenina, vemos aquí una operación extremadamente corriente y efectiva para tratar la virginidad o cualquier otra dimensión amenazante de la hembra. Consiste en suponer que aquello

desconcertante de una mujer se debería necesariamente a una enfermedad o anormalidad. Se caracteriza la condición femenina como una enfermedad basando este juicio en la lejanía con la naturaleza masculina, dicho de otro modo, lo femenino es por naturaleza enfermo o imperfecto por ser diferente a lo masculino. Esto se basa en lo propuesto por Freud con su teoría del "hombre castrado", la cual caracteriza a la mujer no como un ser en sí mismo si no que la define como un "no hombre". Esta asociación alteridad/enfermedad es particularmente corriente en la era actual, dada la interpretación del cosmos como un hecho eminentemente científico. De este modo una variación de la bruja medieval (mujer soltera que a la vez rechaza y asusta a los hombres) es hoy una histérica, o frígida solterona.

En cuanto a la sexualidad imaginaria de las hembras reconocemos en esta pieza un estado intermedio. La Ofelia de De la Parra no es dependiente de otros, en todo sentido es un personaje con voluntad y con objetivos, lo que permite una posición de protagonista en la obra. Se trata de un personaje dueño de sí, lo que le diferencia absolutamente de su homónimo isabelino. Sin embargo existe un juicio superior emitido sobre este personaje y es este juicio el que invalida su dinámica, se trata del juicio del autor. Pesa irremediablemente sobre Ofelia la enfermedad, una locura que se asoma y tiñe todo su accionar. El terreno sexual es de hecho ejemplo de este fenómeno, la virginidad acompañada de otra abstinencia/flagelo sobre el cuerpo de la joven, la negativa a comer, convierten al personaje en una suerte de masoquista al que no se puede tomar demasiado en serio.

De este modo la sexualidad, caracterizada como virginidad aparece con dos connotaciones, por un lado, la subversión y protesta, que evidencian la voluntad del personaje, y por otro, esta virginidad viene a ser un aspecto histérico que tiende a desacreditar en gran parte el discurso del personaje. Otro fruto de la asociación entre virginidad y enfermedad es la identificación del sexo femenino como el lugar de la enfermedad, volvemos aquí al tabú de la virginidad.

Otro aspecto importante en la obra de este autor es la significación dada al cuerpo femenino, particularmente al cuerpo de la protagonista. El cuerpo de Ofelia resulta fundamental en la obra ya que se convierte en el habitáculo del conflicto de la protagonista, además de ser el ámbito en el que la identidad del personaje esta construida. Ofelia es en esta pieza la que no come, la que no quiere que la toquen, ambas características relacionadas con el cuerpo. Tenemos un personaje que se empeña en descubrir las oscuras circunstancias que rodean la muerte de su madre y que luego, llena de sospechas, acerca de su propia familia y aquellos que la rodean adopta una actitud de rebeldía frente al medio. Es evidente que en esta obra Ofelia adopta el rol de Hamlet, sin embargo el príncipe Shakesperiano se empeña en una venganza contra los culpables, emprende una lucha en contra de la corrupción que lo rodea. Y mientras la lucha de Hamlet es una secuencia de confrontaciones agresivas que tienen lugar en las dependencias de Elsignor, la lucha de Ofelia se transforma en una silenciosa secuencia de maltratos a sí misma, la lucha de Ofelia no tiene lugar en lo pasillos sino que su propio cuerpo y por lo tanto se convierte rápidamente en autodestrucción. De cierto

modo Ofelia, para enfrentarse al entorno debe emprender el lento suicidio de la anorexia. No existe forma posible para el personaje de agredir a nadie más que a sí misma, ya que no le es posible controlar a nada más que a su cuerpo. Los poderes de esta mujer son tan limitados, su alcance es tan limitado que todo comienza y termina e su propio cuerpo. Reconocemos aquí el modelo binario nuevamente, al asociarse la mujer con cuerpo y el hombre con mente o intelecto. Nuevamente la díada público/privado, y en este caso la intención de habitar la esfera de lo público, y más aun en ánimo subversivo, está destinada al fracaso. Es curioso como el modelo binario parece más rígido en De la Parra que en Shakespeare, más violento y menos tolerante. Una segunda mirada nos dice que no es así, en el modelo de Shakespeare la subversión es impensable, y la muerte (desintegración) de Ofelia es simplemente destino de una mujer desafortunada pero nada tiene que ver con su voluntad ya que el personaje no tiene voluntad. En cambio, en el texto de De la Parra el personaje esta evidentemente dotado de voluntad, (aunque en parte se desacredita por medio de la enfermedad) y lo que ocurre es que la voluntad del personaje se encuentra con el castigo impuesto por el modelo binario a la subversión femenina. De este modo Shakespeare nos muestra el modelo y De la parra hace explícito quienes son y qué les ocurre a las doncellas que intentan desafiarlo. La mala fortuna de la Ofelia de este texto es un castigo a la subversión, a su intento de traspasar las fronteras del espacio femenino en variados sentido. Su intento por abordar temas públicos, (la corrupción del “reino”) es castigado con el asesinato, su intento por librar una batalla en el espacio público le trae la consecuencia de destruir su propio cuerpo como estrategia (anorexia). El

cuerpo de la mujer (Ofelia) se transforma en este caso en el lugar de la batalla y finalmente en el lugar del fracaso. La tragedia y la fatalidad en esta Ofelia son el castigo impuesto por el modelo binario a su subversión.

> "(…) Y por eso me protejo. Se que me desean y que me odian. Extraña situación. Una sola cosa. Yo, pobre cosa. Y tantos sentimientos antagónicos. Quieren abrir mis piernas y mi boca. Cierro ambas. Desde ahora muda." [(5) p 10]

Se suma, además, un tercer ámbito a la asociación entre el sexo y el acto de comer. Este tercer elemento sería el discurso o más específicamente la díada discurso/silencio. "Desde ahora muda." Lo que sigue a este texto son una serie de preguntas hechas por Claudio (Psiquiatra) a las cuales la joven se niega a contestar. El silencio constituye entonces un acto de rebeldía e incluso de agresión, una deconstrucción de la idea de poder y de agresividad asociadas al discurso como ejercicio de poder. O, visto de otro modo, el silencio de Ofelia constituye el uso de una de las armas de los débiles, deconstrucción de igual manera.

4- La locura de Ofelia según De la Parra

Cabe precisar primero que nada las características de la locura de Ofelia en este texto. A primera vista observamos más que locura una cierta fragilidad, una debilidad que más se acerca a la enfermedad que a la locura. Pero ese es justamente el punto, bajo un paradigma científico los locos han dejado de ser técnicamente locos para convertirse en enfermos, y una vez

integrados al sistema de exclusión\reclusión se convierten en pacientes. De modo que esta Ofelia está tan loca como la de Shakespeare, esta Ofelia está "enferma". En este sentido el espacio físico apoya esta idea de modo solapado. Claramente todos los personajes habitan el mismo entorno clínico, estén o no enfermos, sin embargo este espacio clínico muestra dos posibilidades de habitantes, los enfermos y los médicos, Ofelia ocupa un ambiguo intermedio entre ambos (nuevamente un intento de cruzar límites) pero su comportamiento sugiere claramente una cercanía con el polo de los enfermos.

¿En qué consiste la enfermedad de Ofelia?

Nieves Martínez habla, en su análisis de la obra, de la enfermedad de la pureza. Aunque la investigadora usa estas palabras en un sentido más bien metafórico, parecen extremadamente adecuadas en un sentido concreto. La obsesión de Ofelia por la pureza la lleva a un proceso suicida. Esto justamente por que el término obsesión opera en esta obra en su sentido más técnico (psiquiátrico). La obsesión (por la pureza) de Ofelia no constituye sólo un objetivo del personaje, si no que una enfermedad (trastorno obsesivo compulsivo).

Dado el fracaso del personaje en alcanzar la pureza el autor nos presenta una postura interesante, compuesta por una medida de lucidez y una de desencanto, la propuesta es: **La pureza no es posible.** Y más

radicalmente la búsqueda de la pureza constituye enfermedad. Probablemente sea esta afirmación subyacente la que hace que la batalla de Ofelia aparezca peligrosamente ingenua. Bajo los muros blancos se esconde la corrupción imbatible, toda el agua del mundo no alcanza para lavar los pecados del reino. Y esto es evidente desde el comienzo por lo que la batalla de Ofelia está perdida de antemano.

La enfermedad de la pureza.

Existe un ánimo autoflagelante en el personaje dado por el ayuno, una predisposición monástica al sacrificio. Por supuesto la autoflagelación, la disposición al sacrificio, aunque en un intento de revertir el gesto sacrificial, aparecen aquí de un modo en el que sólo identificamos en ello una connotación de inutilidad. El dolor, el hambre y la fragilidad sólo nos hablan de la debilidad del enfermo; y la obsesión pseudo religiosa por la pureza y el sacrificio nos remiten más que nada a una cuota de delirio.

Podemos pensar también que la búsqueda de Ofelia es además la persecución de la propia identidad, así la idea de develar los misterios de la muerte de la madre se relaciona con la búsqueda del origen. Vemos otro intento de atravesar el límite centro/periferia, el intento de adueñarse del propio ser mediante el conocimiento del origen y mediante el control del propio cuerpo. Y en el fracaso de este cometido vemos también la imposibilidad de esta osada transgresión.

La complejidad de esta obra radica en que la protagonista no esta planteada como una mujer que intenta transgredir el límite de las conductas permitidas a su condición y que por ello catalogada como enferma y asesinada. No es este el caso, si no que se trata de una mujer enferma que intenta transgredir las conductas permitidas a su rol. En este punto el discurso se vuelve sospechoso, podríamos decir que subyace la idea de que el ánimo subversivo del personaje tiene como origen la enfermedad y esto, sin duda, invalida el gesto transgresor.

La locura femenina

Cabe poner atención también en el tipo de locura atribuido a esta Ofelia. El autor le proporciona al personaje una locura que es sin duda una enfermedad de mujer: el desorden alimenticio. Anorexia y bulimia son indudablemente locuras de mujer (aunque en el plano real afecten también a los hombres) a diferencia de otras locuras imaginariamente designadas como masculinas como las psicosis.

Esto se aclara al comparar la locura de la doncella (en la obra de Shakespeare) con la locura el príncipe Hamlet. En el caso de Hamlet su locura (pretendida o no) no le hace frágil ni vulnerable, si no por el contrario, le hace violento y apto para conquistar su objetivo, vengar al padre. Y como podemos observar, tanto en Shakespeare como en De la Parra, la locura femenina opera como un ataque mortal que la joven emprende contra sí misma. Ambas locuras hablan de suicidio, una porque retrata el desvanecimiento del yo que acaba disolviéndose en las aguas del

rió y la otra porque es el lento suicidio del ayuno y la debilidad que la hace víctima del asesinato.

La madre muerta.

Mientras el Hamlet de Shakespeare busca vengar la muerte de su padre, la Ofelia de De la Parra busca esclarecer la muerte de la madre. Por sus textos podemos decir que busca también a la madre misma, la ve transitar por los pasillos como una presencia fantasmal que reclama existencia. Esto ya se diferencia del Hamlet original quien no manifiesta añoranza del padre si no que se propone cumplir una misión casi política de venganza.

Ofelia busca en la madre un referente, un origen, una clave de identidad, busca apropiarse de su identidad mediante la aprehensión de la madre. Y mientras busca esta madre ausente (¿inexistente?) se va desintegrando en la enfermedad auto flagelante de la feminidad. Ofelia se deshace en la enfermedad femenina de la duda de sí misma manifestada en las disyuntivas que enfrenta, tener o no tener sexo (y más esencialmente, tener o no tener sexualidad), comer o no comer. Estas dudas finalmente suponen una angustia aun más profunda, ser o no ser cuerpo. La materialidad del cuerpo es el conflicto de Ofelia, su rebeldía a ser cuerpo es la rebeldía a integrar la descomposición y por otro lado a ser mujer (asociación mujer/cuerpo , hombre/mente) en el sentido de ocupar el lugar femenino en el orden simbólico. Ofelia reniega del cuerpo pero no existen

para ella otros espacios habitables, no es posible habitar las ideas y la única posibilidad de rebeldía es la destrucción del propio cuerpo. La rebeldía supone entonces la entrega al sacrificio, algo que recuerda el ánimo del héroe trágico, si no fuera porque el héroe suele ser escrito como hombre consciente aun cuando desconozca la fatalidad que le espera. La diferencia entre Ofelia y el héroe trágico la da la declaración *a priori* de la enfermedad mental de la joven.

La joven busca también conocer el crimen cometido sobre el cuerpo de la madre, crimen que pareciera constituir una herencia ya que el cuerpo de Ofelia se convertirá hacia el final en el lugar de un nuevo crimen idéntico al asesinato de la madre. Madre e hija morirán la misma muerte, el mismo asesinato que más que matar arrastra a un no ser, a una eliminación de todo ánimo e identidad. En esta muerte final, en este presunto reencuentro se pone de manifiesto que la filiación con la madre es realmente una falacia, no existe la madre, tampoco existe reivindicación después de la muerte, sólo una desintegración poética a la esencia de lo femenino en el universo binario, la invisibilidad.

> (Ofelia y la Madre Muerta. Tararean a dúo, suavecito. La pantalla muestra el río. La voz en *off* de Ofelia, submarina.)
>
> Voz de Ofelia: Al final, aquí estamos madre mía, mía, al fin mía, sólo mía, las dos, las incomprendidas, las que no se supo nunca que querían, en el agua, los cuerpos flojos, suspendidos, como nuestras almas, ingrávidas, nadie nos vio, nadie supo nunca que hacer con nosotras, no nos amaron, no nos dieron nunca una salida, no nos

> quisimos nunca de verdad, no cesamos de hacernos daño, no nos tuvimos paciencia. Casi no supiste que existía. El agua nos lava y nos redime, nos encontraron a ambas tarde, nuestros cuerpos, mordidos por los peces, mutilados. Casi no nos reconocieron. Nunca nos reconocieron. El dolor terminó con nuestra resistencia. La soledad era como una niebla. Llueve ¿oyes la lluvia? ¿Madre? ¿Me oyes? ¿Madre? ¿Me oyes esta vez? (Pausa) Tengo hambre. [(5) p 35]

El anterior es el último texto de la obra, se indica una voz en *off*, "submarina" que sugiere un nivel de ausencia, coherente por tratarse de una escena que sigue a la muerte de Ofelia. Este supuesto reencuentro con una madre muda, aunque físicamente presente, hace evidente la desgracia del personaje central, su total fracaso ya que el encontrar a la madre no produce más que un lamento y una secuencia de declaraciones acerca de lo que no ocurrió y de lo desgraciadas de sus vidas. Ofelia ni siquiera encuentra a su madre en la muerte, la madre muerta no le habla, no le sirve para nada, la búsqueda fue inútil y sólo condujo al cumplimiento de un triste destino, el fracaso absoluto.

> "No obstante las mujeres seguimos sin heredar de nuestras madres un nombre que exprese nuestra filiación con ellas, y que, de parienta en parienta, nos señale la vía femenina de la que procedemos, la cual a su vez legitime el propio lugar o nicho histórico-socio psicológico que de forma natural ocupamos.
>
> Este hecho, en apariencia irrelevante y sin trascendencia, es de una gravedad tal que las mujeres debemos cuestionárnoslo si queremos desmontar la estructura patriarcal. De hecho pone de manifiesto el vacío de la madre o la madre como gran ausente. (…) Que no nos

> confunda: las mujeres no tenemos madre, incluida nuestra propia madre." [(22) Pp 32 y 33]

En la obra la inutilidad del reencuentro con la madre hace eco de esta afirmación de Victoria Sau. En el orden simbólico la filiación de la mujer con la madre es estéril por no decir inexistente. De la Parra aborda el asunto de manera poética proponiendo en cierto modo que el único espacio que Ofelia comparte con la madre muerta es el dolor y la muerte, lugares que ambas terminan habitando como un territorio heredado, una fatalidad irremediable.

De hecho en el trozo de la obra citado anteriormente Ofelia enumera las cosas que le hacen parecerse a la madre, y estas tienen relación con sus fracasos en el mundo masculino sin embargo no se enumeran lazos reales entre las dos. Ofelia y la madre muerta se parecen simplemente porque "nadie nos vio, nadie supo nunca que hacer con nosotras, no nos amaron, no nos dieron nunca una salida" y luego claramente "no nos quisimos nunca de verdad (…) casi no supiste que existía". En estas palabras se deja en claro, la madre muerta no existe en realidad, no existe la filiación con la madre. Ofelia la busca como a un fantasma, como a un elemento simbólico en su universo, la busca como a una fantasía. Finalmente la encuentra y en ella descubre su absoluta inutilidad.

¿Qué significa entonces la búsqueda de la madre? ¿Acaso la mujer unida a la madre es necesariamente niña? La obsesión por la madre implica

entonces una niñez patológica en Ofelia? O quizá tenga que ver con la falta de referente y de puntos de apoyo para la tarea de transgredir las conductas asignadas al polo femenino. Ambas hipótesis presentan un punto de cruce, encontrar a la madre pareciera significar, en este texto y en el modelo binario patriarcal, aceptar una desafortunada herencia, la de la fatalidad. Dicho de otro modo encontrar a la madre implicaría caer bajo la agresión de la violencia sacrificial. Ofelia no tiene madre mientras intenta romper el modelo de feminidad asignado y ocupar espacios masculinos, sin embargo al momento de caer víctima, de ser asesinada y reducida, encuentra por fin a una madre igualmente víctima, que ha sufrido el mismo asesinato y la misma muerte.

Por otro lado la búsqueda de la madre actúa como justificación de la virginidad (volvemos a remitirnos al tabú de la virginidad) ya que como veíamos no es aceptable en el orden simbólico la virginidad femenina de modo perpetuo y necesariamente esta condición precisa de una justificación. Así, la obsesión (trastorno obsesivo) actúa en la obra como justificación a la negativa sexual del personaje, y esta se ve reforzada por la fantasmal presencia de la madre, ya que si "las mujeres no tenemos madre" las niñas sí puede tenerla, y si Ofelia es niña se justifica su negativa al sexo y al cuerpo.

Al preguntarnos ¿Cuál es la enfermedad de la mujer? podemos concluir que es justamente el hecho de ser mujer. El ser objeto y no sujeto, el ser no-hombre, el ser un hombre incompleto (castrado), el ser un cuerpo

que sucumbe a la falta de razón. En síntesis la alteridad es la enfermedad femenina, el ser en el orden simbólico el polo negativo de la humanidad.

Una interpretación psicoanalítica.

Ya que no podemos obviar el hecho de que el autor del texto proviene del área de la psiquiatría y que la corriente psicoanalítica tiene cierta presencia en su obra no podemos dejar de lado esta matriz interpretativa al momento de revisar este texto. Aplicando ese prisma a la obra rápidamente aparecen señas de que las relaciones entre Ofelia, Polonio y la Madre Muerta pudieran estar construidas en razón a un modelo edípico. Una diminuta frase del texto pareciera delatar esta estructura/escritura oculta. "Mi padre me desea, quiere acostarse conmigo aunque no lo sepa" De esa peculiar afirmación se despliega una evidente, aunque solapada, estructura edípica. La afirmación de Ofelia delata en realidad el deseo de ella hacia su padre, (base del complejo de Edipo). No vemos en ninguna parte del texto que el padre realmente la desee por lo tanto es ella quien manifiesta el deseo libidinal hacia el padre. Según Freud, este deseo es seguido por fantasías de la niña de matar a la madre para quedarse (casarse) con el padre. En un desarrollo normal esta etapa se supera cuando la niña logra producir una sana identificación con la madre. Pero en el caso de la muerte de la madre previa a esta identificación la niña puede interpretar la muerte de la madre como producto de sus fantasías, y sentir culpa respecto a esta. De tal modo se explica la obsesión por la pureza, la recurrencia del agua como elemento de limpieza que libre a Ofelia de los pecados y culpas de sus deseos. Esto

explica también la negativa al sexo, ya que en este modelo el deseo se asocia consecuencias fatales por lo tanto debe ser obsesivamente evitado. Así la enfermedad de la pureza se vuelve la enfermedad de la culpa edípica y la autoflagelación pasa a ser un vano intento de expiación. La muerte de Ofelia y el reencuentro con la madre, o con la imagen de la madre, vienen a significar la redención a través de la expiación de la culpa. De tal modo, la derrota de Ofelia en el traspaso de los límites del género es, a fin de cuentas, la única vía a la estabilidad.

Esta interpretación, extremadamente racional, refuerza la idea de la patología como principal componente del personaje central. Vemos entonces que la Ofelia construida por De la Parra estuvo siempre enferma y nunca tuvo reales posibilidades de lograr el objetivo propuesto (la autonomía). La muerte, el encuentro con la madre, fue desde el inicio su único destino.

5- Muerte de Ofelia según De la Parra

La primera diferencia entre la fábula Shakesperiana y la de la pieza de De la Parra respecto a la muerte salta a la vista, mientras la Ofelia isabelina se suicida, el personaje de De la Parra es asesinada alevosamente por Gertrudis quien le administra una sobredosis de morfina.

La transformación o evolución desde el suicidio al asesinato puede implicar un amplio número de lecturas. Al confrontar esta muerte a la del

personaje de Shakespeare los resultados son curiosos. Mientras la Ofelia de Shakespeare tiene como único gesto autónomo la muerte, y esta funciona como la coronación de su alteridad (por constituir pecado), en la obra de De la Parra la muerte representa el fracaso y la imposibilidad de cualquier subversión. Ofelia es asesinada y devuelta a su lugar en el orden simbólico, el lugar de la víctima, es por eso que su muerte debe ser un asesinato, una desaparición en la que ella no tenga ningún control, de este modo se establece claramente el fracaso en el intento de atravesar el límite y constituir sujeto.

Sin el derecho a morir

El suicidio, en esta obra, actúa como una especie de *leiv motiv*, el suicidio como gesto está presente en el personaje en todo momento, en la anorexia, en la disposición general del personaje hacia la muerte: "Debería morir tras cantar". Existe la muerte en esta obra como destino evidente como una conciencia en los personajes de estar citando sus referentes literarios (Ofelia cita el cuadro de Rossetti). Cabe preguntarse porque este suicidio omnipresente en un personaje que morirá asesinado. Además de anunciar la inminente llegada de la muerte, el ánimo suicida pareciera indicar la omnipresencia del texto referencial. De tal modo que la muerte de Ofelia aun siendo un asesinato se constituye en una especie de suicidio en brazos del enemigo. De este mismo modo la primera escena es una pose de muerte, un claro recurso de metalenguaje en el que se cita la muerte del personaje original y la posterior interpretación de Rossetti.

> "Aquí estoy, como en el cuadro de Rossetti, el prerafaelita, con los cabellos sueltos en el agua y las flores sobre el pecho, yaciente, las piernas sueltas rozando las ramas, las raíces de los árboles que vienen a beber de este riachuelo sin importar si trae un muerto, una muerta, yo, aquí, desfallecida. En unos minutos mas no sabré donde estoy, todo se borrara, sólo entonces quizás tendré el alivio, muerta ya, al fin tras tantos intentos, el cuerpo mas liviano que nunca, el alma mas liviana que nunca, aguardando ser lanzada al mar o macerada hasta convertirme en pan, atascada bajo un tronco, habitada por las vidas submarinas, devuelta a la tierra a través del agua. Aquí estoy yo, Ofelia, fallecida mientras me buscan por todos los sitios, desesperados." [(5) p 2]

Este trozo, texto con el que se inicia la obra, bien podría ser un monólogo interno del personaje de Shakespeare momentos antes de ser arrastrada por el peso de sus ropas hacia el fondo del río y hacia la muerte. Esta reescritura comienza donde el referente termina, es una escritura donde el final esta escrito de antemano, una dramaturgia con ciertas características postmodernas en la que el texto referencial hace las veces de destino y predestinación trágica. De este modo esta pieza se inicia con la voluntad de morir, entonces el suicidio esta de aquí en adelante presente. Pero este personaje es derrotado, su voluntad no puede ser cumplida, por el contrario debe ser ignorada, el derecho a morir una muerte propia le es arrebatado, y su vocación suicida se trunca en manos de Gertrudis.

Feminismo forense y violencia sacrificial.

En el artículo *"Forensic Feminism"* en el libro *"The last sex, feminism and outlaw bodies"(15)* los autores Arthur y Marilouise Kroker exponen un interesante término: **Feminismo forense**. Este término, aplicado a la revisión de la obra de una pintora, aborda una particular estética que narra la muerte femenina. Pero no se refiere a cualquier muerte si no a la de mujeres caídas víctimas de la denominada violencia sacrificial.

> "Los cuerpos femeninos se ven reducidos a un fatal recordatorio, a un resto que permanece una vez que se retira de la ecuación el poder del patrón impuesto." [(15) p 2]

Los sujetos del feminismo forense, aunque más bien deberíamos decir objetos, son esencialmente víctimas del ejercicio del poder que efectúa un modelo determinado sobre los cuerpos. No se trata de cualquier modelo, ya que miramos el fenómeno desde el género, se trata del régimen binario de carácter patriarcal que somete a los cuerpos a la dominación del polo masculino sobre cualquier otra manifestación de género. Debemos cuidar de no incitar a malos entendidos en este punto, no se trata de que hombres abusen y victimizen a mujeres, esta es sólo la cara más inmediata y más doméstica del fenómeno. Hablamos de la victimización ejercida por un orden masculino sobre cualquier alteridad en el plano del género. Importante señalar entonces que las víctimas de la violencia sacrificial no son sólo mujeres, así lo proponen los Kroker, sino que caen víctima de la violencia ejercida por el modelo todos aquellos que constituyen una

identidad distinta a la establecida como dominante (hombre, heterosexual, sexualmente activo). Los cuerpos aplastados y eliminados por la dinámica del sistema son de identidades diversas: mujeres, hombres homosexuales, mujeres homosexuales, transexuales, trabajadoras y trabajadores sexuales, hombres y mujeres con disfunciones sexuales y en síntesis todo habitante de la alteridad en la ecuación sexo/genero. Ahora, cada una de estas identidades es violentada de un modo distinto y propio, de modo que la violencia sacrificial no siempre es observable en la forma de un golpe o un asesinato. La mencionada violencia puede presentarse bajo diversas modalidades apuntadas a eliminar la posibilidad de que las alteridades lleguen a constituir sujeto. De este modo las mujeres son preferentemente eliminadas a través del discurso y la persuasión, definiéndolas y atribuyéndoles una identidad inferior, los hombres homosexuales son mas activamente reprimidos mediante insultos y golpizas, las mujeres lesbianas son por el contrario sometidas a una política de invisibilización eliminándolas del universo imaginario salvo para ser utilizadas como objeto erotizador para la fantasía masculina. Por otro lado los sujetos transexuales son relegados laboralmente y por consiguiente también en el aspecto económico e incluso geográfico a los sectores periféricos (los transexuales habitan barrios marginales, viven en la pobreza y laboran en el comercio sexual). Como vemos la violencia sacrificial no se caracteriza siempre con asesinatos sino con eliminaciones mucho más efectivas de las identidades "otras". Desde estos ejemplos entendemos la violencia sacrificial como aquella que mediante la cual el modelo dominante somete a cualquier identidad transgresora hasta eliminarla. El remanente, los restos mortales,

son los sujetos del feminismo forense, cadáveres de las identidades eliminadas, cuyo único discurso posible es ser el cuerpo del delito, o el resto del cuerpo tras el delito.

En esta categoría podemos incluir a la Ofelia de las últimas líneas de la obra. Se trata de un personaje reducido a ser el cuerpo de la derrota, que ha sucumbido a su propia identidad, víctima de su propia locura, pero también víctima de un modelo escindido en dos polos irreconciliables que castiga implacablemente a aquellos que intenten estrellarse contra la frontera. Sin embargo la aniquilación de Ofelia ocurre momentos antes de su muerte, se produce cuando ella abandona la rebeldía contra el medio.

> "Ofelia: Quiero que me internen. Estoy arrepentida. Cometo demasiados crímenes. Cada noche en mi cabeza. No quiero causar más problemas.
> Claudio: Siempre pensamos lo mejor para ti.
> Ofelia: Eso no es cierto pero no importa. Se que no debo decir nunca mas la verdad. Se que debo olvidarme de todo lo que veo. Se que debo actuar como si nada supiera.
> Claudio: Siempre buscamos lo mejor para ti.
> Ofelia: No debe mentir usted también. No insista. No es necesario. Yo debo hacer lo que usted me pide. Debo ser como Hamlet y sencillamente hacerme la loca. Ayer por ejemplo he comido.
> Claudio: Hemos puesto lo mejor para ti sobre tu mesa.
> Ofelia: Lo se, lo se, lo entiendo. No insista por favor. Mi paciencia, lo lamento, mi paciencia no es infinita. Ayer, de verdad, ayer no vomite. Siento que me hincho. Me he resistido de pesarme. Se que estoy mas gruesa. Es terrible pero se que algo crece dentro mío. No puedo evitarlo, comer es como ser envenenada.

> Claudio: Nunca pensamos en matarte.
>
> Ofelia: No es matarme. Lo se. Es deformarme, es romperme, es convertirme en alguien como ustedes." [(5) p 30]

En estos textos observamos no la desintegración de la conciencia pero sí la entrega de sí misma frente a imposibilidad de ganar la batalla contra la corrupción del entorno. Curiosamente al desistir de su lucha Ofelia acepta también volver a comer, o sea, se "rehabilita", decide sanarse. En la escena siguiente a este trozo Ofelia sucumbe al placer de la morfina, al aturdimiento y al adormecimiento, acto que por cierto emula la muerte de la madre. Para el momento de su muerte es la propia Ofelia quien pide otra dosis para no escuchar las mentiras que dice Gertrudis acerca de la madre muerta, es esta última dosis la que finalmente acaba con la protagonista.

Es así como Ofelia se entrega a ser víctima de la violencia sacrificial, antes de ser asesinada su espíritu ha sido quebrado por la rigidez de entorno que la contiene. Aun a pesar de su voluntad de rendirse, debe ser asesinada ya que sabe demasiado.

En esta obra aunque Ofelia toma el rol del Hamlet de Shakespeare al querer descubrir al asesino del progenitor, su muerte se diferencia de la muerte de Hamlet en un aspecto evidente: Hamlet muere en duelo, Ofelia por el contrario se entrega al enemigo y asume la derrota por lo que su muerte no es más que la materialización de la derrota.

La muerte de Ofelia es entonces el castigo a la subversión femenina y al mismo tiempo es el fracaso en su intento de ser sujeto. Fracasa el intento de ocupar el espacio del poder y de la voluntad; el espacio masculino. En un sentido más general si se mantiene el paradigma binario la confrontación centro periferia asegura y predispone el total fracaso de la periferia.

Podemos afirmar, a modo de conclusión, que en la pieza se mantiene el retrato de un universo binario sin embargo se produce una transformación importante entre el referente y la obra de De la Parra. El autor aun conserva la división centro periferia concediendo aquí discurso y poder al personaje periférico por excelencia (Ofelia). Podría hablarse de la obra como una discursividad periférica, ya que la obra produce natural empatía con el discurso marginal y subversivo del personaje central, sin embargo esta empatía se ve traicionada por un elemento interno y fundamental dentro de la obra: la enfermedad. El paradigma científico bajo el cual se produce la escritura traiciona el poder real del discurso de Ofelia ya que es posible e inmediata la lectura de este personaje en la condición de enferma. La enfermedad de la pureza, la obsesión de la doncella, atenta contra la credibilidad de su discurso. Se trata de una discursividad marginal, pero justamente eso es lo que atenta contra la validez real del discurso, su declarada marginalidad. El prisma científico es uno que evidencia igualmente los límites, aunque proporciona la oportunidad de oír el murmullo de los recluidos.

Se produce, en otro ámbito, una escisión entre las valorizaciones de ciertos rasgos en relación al personaje de Ofelia. Por un lado esta clara la posición de enferma a la que la relega el autor, pero por otro la moral del personaje se ve intacta, esta reivindicación valórica del margen resulta interesante aunque ligeramente *naive*. No es nuevo el ánimo de rescatar la integridad moral del loco, del niño, o del idiota y contraponerla con la podredumbre en la que se han precipitado los sistemas. Vemos en esta escritura una tragedia del fracaso. La fatalidad de Ofelia en este caso está dada por la imposibilidad de cruzar las fronteras del paradigma binario. Toda la mala fortuna proviene de allí. De este modo la rigidez del modelo binario planteado por el autor, apoyado de una lógica científica que refuerza el modelo, predestina al personaje a esa muerte, a ese inevitable fracaso.

En un modelo tan rígido ¿Existe forma de traspasar las fronteras sin sufrir el castigo de la eliminación? La única respuesta posible es el travestismo[9], (el disfraz en todo sentido). Pero luego nos preguntamos ¿es el travestismo una táctica subversiva o una forma de sumisión y alienación de la propia identidad?

Con respecto a la posibilidad de eliminar los límites cobra sentido el discurso post colonial, borrar las fronteras y abandonar la fantasía de que sujetos esenciales habitan ambos polos del mundo aparece como una opción a considerar. Eliminar los limites, hacer que el centro de los discursos se

[9] Ver concepto de *passing.* Sanchez Calle, Pilar. 2001. *Quicksand* y *Passing* de Nella Larsen: ese oscuro objeto del deseo. En El legado de Ofelia, Cuadernos inacabados, Ed Horas y Horas. Madrid.

movilice según las necesidades del enunciador permitiría además una múltiplicidad de enunciadores.

Die Hamletmaschine (La maquina Hamlet)

Autor: Heiner Müller, alemán (RDA)
Obra escrita en 1977

Emprender el análisis de esta pieza en particular no es tarea fácil ya que se trata de una escritura que evidentemente se resiste a cualquier categoría de análisis perteneciente la tradición moderna. Debemos establecer, primero que nada, que *Die Hamletmaschine* es una de las primeras y más emblemáticas piezas de la dramaturgia postmoderna. Escrita en 1977 rompe con toda estructura lógica y desecha radicalmente cualquier norma dramatúrgica del paradigma moderno. Nos enfrentamos aquí a un texto que no posee circunstancias dadas y si las tiene son contradictorias, no indica un lugar para la acción si no apenas sugiere espacios de una fascinante ambigüedad. No existe en la obra una línea de acción, porque no existe acción dramática. Tampoco existe conflicto entre los personajes, quienes no luchan ya por nada, son personajes sin objetivos que simplemente comunican palabras urgentes e inevitables. Los personajes no presentan la menor coherencia psicológica en sus comportamientos sin embargo tampoco son tipos ni se parecen a ninguna suerte de personaje conocido. El metalenguaje es un recurso presente en todo momento, la obra entera a la vez cita y contradice a su referente, el Hamlet de William Shakespeare. En cuanto a las divisiones estructurales no se identifican actos ni escenas, sólo una división en 5 partes. Las indicaciones se confunden con

los textos, y de hecho muchas de ellas pueden ser leídas en escena según el ánimo del director. La escritura de esta pieza no se parece a nada de la tradición anterior, es más, adolece de todo lo que se supone debe tener una pieza dramática. Aun así, o probablemente por esta razón, es una de las escrituras más complejas y brillantes de la dramaturgia contemporánea.

1-Fábula.

Como es de suponer es bastante difícil identificar en esta obra una fábula, porque no la tiene. Haremos en este caso una descripción de cuanto acontece en el texto. Más que volver a narrar la fábula de Hamlet el autor realiza un proceso deconstructivo al cual suma la permanente cita a los acontecimientos de la pieza original. Podemos leer en la obra los acontecimientos principales de la obra de Shakespeare, por ejemplo, Müller inicia la obra con un Hamlet que se describe a sí mismo llegando a Dinamarca y relatando el crimen cometido contra su padre. Llama la atención el estilo sintético y descarnado con que se realiza el relato. Todas las alocuciones de los personajes estas desprovistas de emoción, y las imágenes sugeridas plantean un nivel superlativo de crueldad y desgarro. Otra característica interesante es el uso del metalenguaje dado que los personajes están en todo momento conscientes de su condición de seres ficticios y por lo demás cansados de ser, justamente, esos personajes.

La primera parte se denomina álbum de familia. En este trozo Hamlet realiza en forma de monólogo una presentación de los acontecimientos que conforman la situación inicial, es decir, cuenta que su madre ha desposado a su tío estando aun tibio el cadáver de su padre. Esta situación es llevada al extremo por Müller ya que Hamlet describe como el tío asesino fornica a la viuda sobre el ataúd que contiene al difunto rey.

> El duelo se transformó en júbilo, el júbilo en lengüetazos de satisfacción, encima del ataúd vacío se tiró el asesino a la viuda TE AYUDO A CUBRIRLA TI0 ABRE LAS PIERNAS MAMÁ. Me tendí en el suelo y escuché cómo el mundo giraba sus vueltas con ritmo acompasado de putrefacción. [(16) p 173]

Luego aparece el espectro del padre, quien trae un hacha clavada en la cabeza. El discurso de Hamlet pone de manifiesto que la historia ya se conoce, no existe sorpresa ni emotividad en sus palabras sino, por el contrario, la exposición descarnada de todos los significados posibles de la situación descrita. El texto hace manifiesto el subtexto de la fábula original. Esto es evidente en el momento en que Hamlet describe como posee sexualmente a su madre, haciendo así reales las interpretaciones que hablan de incesto y relación edípica entre Hamlet y Gertrudis.

> Mi madre, la novia. Sus pechos una rosaleda, su vientre un nido de serpientes. A ver si se te ha olvidado tu texto, mamá. Yo te apunto LÁVATE EL CRIMEN DE LA CARA PRNCIPE MI0 / Y DESPLIEGA TU SEDUCCIÓN ANTE LA NUEVA DINAMARCA. Te remendaré el virgo, madre, para que tu rey goce desposorios sangrientos.

> EL VIENTRE MATERNO NO ES UNA CALLE DE SENTIDO ÚNICO. Ahora te ato las manos a la espalda, porque me da asco tu abrazo, con el velo de novia. Ahora rasgo el traje de novia. Ahora tienes que gritar. Ahora mancho los jirones de tu traje de novia con la tierra en que se ha convertido mi padre, con los jirones tu rostro tu vientre tus pechos. Ahora te poseo, madre mía, siguiente la huella invisible de mi padre. Tu grito lo sofoco con mis labios. ¿Reconoces el fruto de tu cuerpo? Ahora ve a tu boda, puta, bajo el sol danés que brilla para vivos y muertos. Voy a taponar el retrete con el cadáver, para que el palacio se ahogue en mierda real. [(16) p 173]

Estos textos constituyen la presentación de la situación que contiene a los personajes. Es todo lo necesario para saber de sus identidades, no se hace más referencia al resto de la fábula original ni se intenta que los personajes desemboquen en un final similar al de Shakespeare. El resto del texto abarca las posibilidades de significación de los personajes presentados fruto de la situación de la primera parte. Llama la atención también la referencia a otras obras de Shakespeare y la mezcla entre las fábulas que parecen entrar en una perfecta correspondencia.

> I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE (en inglés en el original)[10] COMO UNA JOROBA ARRASTRO MI PESADO CEREBRO [(16) p 173]

[10] Yo soy el buen Hamlet, dadme una razón para sufrir. Ah, todo el mundo por una desgracia real. Yo, Ricardo tercero, el rey mataprincipes, Oh mi pueblo, que he hecho con vosotros. (Traducción propia)

En la segunda parte se introduce el personaje de Ofelia, este tiene la misma configuración de Hamlet, se presenta como una conciencia absoluta de su calidad de personaje. El segundo fragmento lleva por nombre “La Europa de la mujer” y consiste únicamente en el monólogo en que Ofelia se presenta.

La tercera parte, denominada Scherzo, tiene lugar en “la universidad de los muertos” una especie de cementerio/museo donde se exponen los restos de la cultura occidental (los filósofos muertos) a la vez que es habitado por los cadáveres de la fábula Shakesperiana. Este trozo esta construido en su mayor parte por indicaciones.

> "OFELIA.- ¿Quieres comerte mi corazón, Hamlet? Ríe.
> HAMLET.- *Tapándose el rostro con las manos.* Quiero ser mujer." [(16) p 176]

En este dialogo de dos líneas se resume el absurdo y desafortunado idilio entre Ofelia y el príncipe.

En el cuarto fragmento, **(*Pest in Buda*, la batalla por Groenlandia)** se pone de manifiesto la deconstrucción de la fábula y del referente. El metalenguaje es la base del discurso de Hamlet quien ha dejado de ser el príncipe para convertirse en el “actor que representa a Hamlet”, creándose así un personaje cuya identidad es un híbrido ambiguo, una conciencia de la ficción. El actor declara la falsedad y la inutilidad de ser Hamlet y da por clausurada la falacia que supone la representación. Las acotaciones sugieren

que se desnuda también la ficción a nivel espacial ya que aparecen dos tramoyas y con esto se sitúa la acción en un escenario.

> "*Se quita la máscara y el traje teatral* ACTOR QUE REPRESENTA A HAMLET
>
> No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne. A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración." [(16) p 177]

El autor pareciera estar acusando la inutilidad del teatro como elemento político y su nimiedad frente a los asuntos que flagelan al mundo. El actor procede a describir una ciudad en ruinas, habla de una batalla, de una insurrección que sigue a la caída de los ídolos políticos, el Hamlet/actor manifiesta su deseo de habitar ambos lados del frente, de ser verdugo y víctima e instalarse por fin en el único lugar habitable, la frontera, el lugar de la traición. En este fragmento reconocemos la voz desnuda el autor, reconocemos un retrato de Alemania del Este desde una mirada que ya no cree en la felicidad prometida en ninguno de los dos lados del muro.

> "El decorado es un monumento. Representa, en tamaño cien veces mayor que el natural, a un varón que ha hecho historia. La petrificación de una esperanza. Su nombre es intercambiable. La esperanza no se ha cumplido. El monumento yace derribado por los suelos, demolido tres años después del entierro nacional del odiado y

> venerado por sus sucesores en el poder. (…)Mi lugar, si mi drama todavía tuviese lugar, estaría a ambos lados del frente, en medio de los frentes, encima de ellos. De pie y oliendo el tufo a sudor de la multitud arrojo piedras a policías soldados tanques cristal blindado. Atisbo a través de la puerta de cristal blindado y huelo el sudor de mi miedo. Estrangulado por la náusea, agito el puño contra mí, de pie tras el cristal blindado. Agitado por el miedo y el desprecio me veo entre la compacta multitud, echando espumarajos, agitando mi puño contra mí. Cuelgo de los pies a mi pedazo de carne con uniforme. Soy el soldado en la torreta del tanque, con la sesera vacía bajo el casco, el grito ahogado bajo las orugas. Soy la máquina de escribir. Anudo el lazo corredizo cuando son ahorcados los cabecillas, quito el taburete, me rompo el cuello. Soy mi prisionero. Alimento al ordenador con mis datos." [(16) Pp 178 y 179]

Por último, el fragmento final tiene como sujeto a Ofelia quien desde una silla de ruedas amenaza a un mundo destrozado y apocalíptico hablando "bajo el sol de la tortura, en nombre de las víctimas" prometiendo decir la verdad al momento de destruir los restos de la civilización.

> "Vivan el odio, el desprecio, la rebelión, la muerte. Cuando avance por vuestras alcobas con cuchillos de carnicero sabréis la verdad." [(16) p 181]

La estructura de esta pieza asemeja un *collage*, carece de lógica lineal y opera mediante la superposición de las imágenes sugeridas y los textos dejando espacio para que la escritura escénica aporte a la completación del significado del texto o más bien para que el director potencie la multiplicidad de significados posibles contenidos en la palabra del autor.

2-Contexto de la acción.

No es posible identificar un lugar concreto como contexto de la acción en esta pieza, por el contrario el autor sugiere una multiplicidad de espacios que se suceden unos a otros y que son de características tan disímiles que cuesta creer que puedan todos pertenecer a la misma obra. Intentaremos a continuación dilucidar el significado de cada uno de los espacios sugeridos mediante las acotaciones. (Se debe tener en cuenta que en varias escenas el autor no sugiere absolutamente nada en relación al espacio)

> *Enormous room* (Habitación enorme) *Ofelia. Su corazón es un reloj.*
> OFELIA (CORO/ HAMLET) [(16) p 175]

Esta indicación encabeza el segundo fragmento, la presencia de Ofelia aparece espacialmente encuadrada por una única indicación "enormous room" es decir, una habitación enorme. Vemos que la sugerencia es mínima ya que en este cuadro la totalidad de la información se encuentra en la palabra, Ofelia es, en este punto, casi absolutamente discurso y existe en la medida en que se declara a sí misma.

> *"Universidad de los muertos. Cuchicheos y murmullos. Desde sus tumbas (cátedras), los filósofos muertos arrojan sus libros a Hamlet. Galería (ballet) de las muertas. La mujer ahorcada La mujer con las venas de las muñecas abiertas etc. Hamlet las contempla con la actitud de un visitante de museo*

> *(espectador de teatro). Las muertas le arrancan la ropa. De un ataúd vertical con la inscripción HAMLET 1 salen Claudio y Ofelia, ésta última vestida y maquillada como una ramera. Striptease de Ofelia."* [(16) p 176]

Esta acotación, que precede al tercer fragmento, entrega más claves relativas al espacio. Lo interesante es que el espacio sugerido es inexistente en la realidad. La "universidad de los muertos" resulta un espacio inimaginable y por lo tanto abierto a interpretaciones visuales diversas. El autor sugiere la presencia de tumbas que a la vez son púlpitos desde donde el saber actúa en estado de putrefacción. Los filósofos muertos dicen relación con la inutilidad de la tradición filosófica para explicar el estado del hombre postmoderno (Hamlet). Un ataúd con el nombre de Hamlet contiene a los otros personajes de la tragedia, figuras muertas de una fábula que ya no sirve. La pregnancia de la muerte nos habla de una atmósfera post-apocalíptica en la que el pasado es ineficaz explicación y más bien se transforma en ruina de una cultura muerta.

> *"Espacio 2, destruido por Ofelia. Armadura vacía con un hacha incrustada en el yelmo".*

Esta indicación presente en el cuarto fragmento sólo indica un espacio destruido, sin especificar las características mantiene la atmósfera que indica que la acción tiene lugar en las ruinas de lo que fue. Este mismo concepto aparece reproducido en la sugerencia del fantasma del padre, una

armadura vacía con un hacha en la cabeza, esta imagen es también un resto, o más bien una huella de lo que fue el asesinato del padre.

> *"Unos tramoyistas, sin que el actor que representa a Hamlet se dé cuenta, instalan un frigorífico y tres televisores".* [(16) p 177]

Mediante estas indicaciones autor expone la ficción de la representación, la aparición de los tramoyas inmediatamente convierte al espacio en un teatro, en el que los televisores evidencian la cualidad mediática de toda imagen expuesta en un escenario.

> *"Fondo marino. Ofelia en silla de ruedas. Pasan a la deriva peces, ruinas, cadáveres y trozos de cadáver".* [(16) p 181]

Esta última indicación espacial hace alusión a una desolación extrema, la idea del fondo marino como único espacio habitable pareciera sugerir la destrucción de la civilización y el refugio/retorno a un origen primario. El fondo marino alberga los desperdicios arrojados por la última batalla. En este espacio aparece Ofelia como habitante de la muerte, como única real sobreviviente, por ser víctima de nacimiento no ha caído víctima de la batalla si no que domina el lugar de la muerte. Cabe señalar que mientras la Ofelia de Shakspeare es víctima del agua, la de Müller hace del agua (y de la muerte) su dominio. Mientras transitan por el agua cadáveres y pedazos de cuerpos y de ciudades, la última voz, la última verdad permanece en boca de Ofelia, quien no es cadáver sino que por derecho propio domina el último territorio post apocalíptico, la muerte.

3-La sexualidad de Ofelia según Müller

> "Estoy sola con mis pechos mis muslos mi vientre (…) Con las manos ensangrentadas rasgo las fotografías de los hombres a quienes amé y que me utilizaron en la cama, sobre la mesa, en la silla, en el suelo. Prendo fuego a mi prisión" [(16) p 175]

> "Expulso todo el esperma que recibí. Transformo la leche de mis pechos en ponzoña mortal. Retiro el mundo que he parido. Asfixio entre mis muslos al mundo que he parido. Lo sepulto en mi vulva. Abajo la felicidad de la sumisión" [(16) p 181]

La primera diferencia evidente entre el sexo de esta Ofelia de post guerra y las otras es el hecho de que esta no es virgen. Por el contrario, esta Ofelia pareciera más cercana a un sexo gastado por el uso estéril que a la pureza. Habla de haber amado a una cantidad de hombres y de haber sido utilizada por ellos. Probablemente sea este dato sumado a la violencia de su discurso los puntos que sugieren que esta Ofelia además de no ser virgen tampoco es demasiado joven. Es claro que se ha eliminado de todos los personajes de esta pieza la posibilidad de la inocencia y, por su puesto, esto se hace aun más evidente en Ofelia, que en el original esta construida en razón de esta característica.

Se expresa mediante los textos de Ofelia un ejercicio de deconstrucción del discurso tradicional del sexo femenino, ya que esta Ofelia pone de manifiesto la agresión contenida en el sexo de la hembra a la vez que asume el poder que implica la capacidad reproductiva femenina.

Aun más interesante es el gesto de revertir el discurso clásico de lo reproductivo/ maternal/ fértil, atribuido a la mujer.

"Asfixio entre mis muslos al mundo que he parido." [(16) p 181]

A través de este texto Ofelia se perfila como madre del mundo entero, pero en una postura opuesta a la idea de la acogedora madre naturaleza. Esta Ofelia, por el contrario, reclama el derecho de asesinar a la humanidad entera. Esta sexualidad ofeliana muestra explícitamente el elemento tabú de la sexualidad femenina, el temido potencial destructivo de aquello que fue fértil. Esta Ofelia es el cataclismo que puede desatar a voluntad la manoseada “madre naturaleza”, y utiliza como arma su mismo sexo.

"Lo sepulto en mi vulva." [(16) p 181]

La vulva aparece como tumba que devora al mundo y el fondo marino como metáfora de esa vulva que contiene los cadáveres de la civilización. La misma operación es realizada respecto a otro lugar común de la imagen femenina, el carácter nutricio de la madre, que también es revertido por Ofelia mediante la palabra:

"Transformo la leche de mis pechos en ponzoña mortal." [(16) p 175]

Es por esto que ella, quien tiene literalmente la última palabra, quien es depositaria del último discurso, es quien ejerce en la palabra todo el poder de crear pero por sobre todo de destruir.

> "Cuando avance por vuestras alcobas con cuchillos de carnicero sabréis la verdad."

Este carácter que contradice al referente clásico es, sin duda, lo que hace de este personaje uno extremadamente atractivo. En lo referente a sexualidad Ofelia expone una feminidad de lo horroroso, de lo temible, desnuda el tabú y con esto se retira del orden binario retirando de la ecuación el polo de la sumisión y la debilidad. La sexualidad, tanto en Hamlet como en Ofelia, se vuelve un órgano ambiguo que abandona los rasgos identitarios tradicionalmente atribuidos a feminidad y masculinidad, incluso se aprecia en lo relativo al género un juego de intercambio de roles entre estos dos personajes o más bien una plasticidad en lo relativo a los géneros. No es simplemente que intercambien actitudes dentro del mismo modelo binario si no que transitan por los espacios intermedios entre un polo y otro desarticulando completamente el modelo.

> "OFELIA.- ¿Quieres comerte mi corazón, Hamlet? *Ríe*.
> HAMLET.- *Tapándose el rostro con las manos.* Quiero ser mujer.
> *Hamlet se viste con las ropas de Ofelia, Ofelia le pinta una máscara de ramera, Claudio -que ahora es el padre de Hamlet- ríe sin sonido, Ofelia le tira a Hamlet un beso con la mano y con Claudio/el padre de Hamlet se mete de nuevo en el ataúd Un ángel con el rostro en la nuca: Horacio. Baila con Hamlet."* [(16) p 176]

En este trozo, la díada hombre/mujer deja de ser una operación bipolar para transformarse en un panorama de significados múltiples. Esta característica no es expuesta sólo por Ofelia, sino también por Hamlet como

se aprecia en el trozo anterior. El género en esta pieza aparece como uno más de los disfraces que los actores comienzan a desechar a medida que avanza la situación, igualmente como el actor que representa Hamlet se quita el vestuario de Hamlet, es que en otro momento desecha el "vestuario" de hombre para decir "Quiero ser mujer".

Sexo y género en esta obra son planteados por separado, probablemente eso sea lo que genera la deconstrucción. Ocurre entonces que mientras el discurso del autor desecha los rasgos culturales del género los personajes siguen siendo altamente sexuales.

> *"De un ataúd vertical con la inscripción Hamlet salen Claudio y Ofelia, esta última vestida y maquillada como una ramera. Striptease de Ofelia."* [(16) p 176]

En el caso de Ofelia el autor la construye sobre un abanico resignificaciones y actitudes sexuales, lo que hace que este personaje que ha traspasado la barrera imaginaria del género y sólo ocupa su género como un antecedente, transite por todas las posibilidades de un sexo sin genero, abierto a todo tipo de significaciones. De este modo el personaje puede aparecer vestida como ramera y hacer un *striptease* y minutos después amenazar a la raza humana entera. Es fascinante este tránsito por un sexo polivalente, expresado fundamentalmente a través de la palabra, así Ofelia habla de "…los hombres que ame y me usaron sobre la cama, la silla, la mesa, el piso." A la vez que rato después afirma "Expulso todo semen que he recibido, hago de la leche de mis pechos un veneno mortal…"

4- La locura de Ofelia según Müller

El concepto de locura está ausente en el texto de Müller, al menos como categoría que caracterice a los personajes. La locura, si es que esta se encuentra en la escritura, no es característica de los personajes. Existe disociación y ausencia de lógica en la construcción del texto, esa es la única locura presente en esta obra. Observemos que Müller logra eliminar la idea de locura de una fábula que en gran parte funciona en torno a este concepto.

¿Por que no están locos Hamlet y Ofelia?

La respuesta es simple, (en apariencia): Por que no son humanos, son personajes de ficción, y sólo los humanos pueden enloquecer. Locura es el nombre vulgar y genérico para una serie de patologías y condiciones médicas (en este tiempo de paradigma científico) que padecen las personas por causas diversas ya sean ambientales o químicas.[11] El Hamlet y la Ofelia construidos por Müller no son humanos, son personajes y están consientes de eso. Es por eso mismo que no pueden padecer de esquizofrenia ni de otras locuras contemporáneas. Esto que más bien parece humorístico se explica mejor así: la tradición o el estilo en el que están construidos los personajes de esta pieza no es realista sino mas bien puede llamarse post

[11] Nótese que nos ceñimos al paradigma actual (científico) que ha desarrollado un proceso de medicalización de la locura.

moderno. El estilo realista predominante durante gran parte del siglo XX propone un modo altamente mimético de construcción de personajes, esto es, los personajes realistas están construidos a imagen y semejanza de las personas, tienen aparato psicológico social y físico. De ese modo un personaje de la tradición realista puede sufrir de esquizofrenia o de cualquier otra dolencia psiquiátrica ya que posee una psiquis ficticia que imita una mente humana. Ahora, contrariamente a esto, los personajes de Müller en esta obra no dan cabida a la locura, no son humanos, son ficciones conscientes, por llamarlo de algún modo, y la categoría de locura no se aplica a ellos. No se puede diagnosticar a personajes que no imitan personas sino que están construidos para encarnar ideas.

Lo anteriormente dicho constituye una primera mirada a la abolición de la locura por parte de este autor. Y esta abolición parece sumarse a la abolición de los caracteres de género que también se realiza. Desde la mirada postcolonial vemos en esta pieza la ruptura de las fronteras,

mediante la eliminación de las categorías que hacen las veces de límite en el texto referente. Estas categorías funcionan en la obra de Müller como parte de un pasado de los personajes. Tanto el género, el suicidio y la locura son parte de las identidades de los personajes ya que conforman un pasado, del mismo modo en que la fábula de Shakespeare es parte de sus pasados. El presente del texto no es susceptible a ser inscrito dentro de categorías antiguas, el presente de la obra se muestra radicalmente distinto al mundo binario y es por esto que la locura ya no existe en este universo. No existe la

locura como límite que separe a los personajes entre razonables e insensatos (Shakespeare), ni entre enfermos y sanos (De la Parra).

Existe en este texto una atmósfera post catástrofe que sugiere un mundo partido en un millón de pedazos, todos los cuales albergan un centro y un posible discurso. Recordando la mirada postcolonial el autor hace del centro del discurso un lugar móvil, ubicando la acción en un lugar donde el poder no existe, o por lo menos no se concentra en un polo si no que está disponible a quien decida tomar la palabra. La mencionada atmósfera post catástrofe, dice relación también con un espíritu post derrota en el que el poder es un absurdo. Esto se explica en alguna medida dado que el asunto del poder en la obra tiene directa relación con un clima y una visión política respecto al entorno de Müller en la época de la construcción de este texto. 1977 en Berlín oriental fue una época en que el autor ya tenía una mirada crítica del rígido modelo socialista de la RDA. Y si bien en un comienzo Müller se manifestó a favor del régimen, para la década de los setenta era evidente que ni aun la idealizada lucha socialista había dado los resultados esperados. Se nos sugiere un desencanto profundo a ese respecto, el texto transmite una sensación de "nada funciona", una post guerra perpetua en la que se sufrieron años de derrotas consecutivas. En este sentido el poder resulta absurdo en términos de un poder presente, más bien el único poder real que vemos en la pieza es el poder de la escritura original que predestina a los personajes a ser quienes son, a funcionar en torno a la tragedia espantosa de ser Hamlet y de ser Ofelia. Los personajes operan en razón a este hecho que los ata a sus esencias trágicas y estas son el único poder

vigente al momento de existir. Es este el hecho que condiciona sus discursos, una especie de profundización abisal en la propuesta de Shakespeare de "ser o no ser". Mientras el antiguo príncipe de Dinamarca se pregunta si vale o no la pena vivir y considera el suicidio, los personajes de Müller (Ofelia y Hamlet) se debaten en la terrible pregunta de si ser o no ser Hamlet y Ofelia, pregunta sin respuesta, pregunta que no es pregunta sino un grito desgarrado que reclama contra sus terribles destinos.

Por otro lado, la palabra constituye el último bastión del poder al que estos personajes pueden acceder, el discurso es entonces el único accionar que queda luego de la pérdida de todo lo demás.

> "Hamlet: "Ya no quiero seguir amando a una mujer, a un hombre, a un niño, o a un animal, ya no quiero seguir muriendo, ya no quiero seguir matando." [(16) p 174]

En esto aparece de lleno la dimensión trágica y de modo tan cabal que recuerda las tragedias originales (tradición griega). En esta fábula la tragedia es tan pregnante que de seguro arrastrará a los personajes a la fatalidad, y como lectores o espectadores no tenemos más que observar el fatídico tránsito a un final que nunca llega por que ya ocurrió. En la reescritura trágica de Müller la fatalidad es aun más inminente, el elemento fatal es llevado en cada personaje por su propia identidad.

5- Muerte de Ofelia según Müller

> "Yo soy Ofelia. La que no ha guardado el río. La mujer ahorcada. La mujer con las venas de las muñecas abiertas La mujer de la sobredosis. EN LOS LABIOS NIEVE. La mujer con la cabeza metida en el horno de gas. Ayer paré de matarme." [(16) p 175]

La muerte de Ofelia en esta obra presenta un significado muy distinto al que tiene tanto en el "Hamlet" de Shakespeare como en el texto de De la Parra. Mientras estos dos autores dan a la muerte del personaje una connotación de derrota y final trágico, Müller presenta a un personaje cuya muerte es la génesis de su identidad. Se mantiene el suicidio como causa de muerte, sin embargo este no aparece como producto de debilidad o locura sino, por el contrario, en el suicidio de Ofelia se halla la fuerza de una identidad propia y sólida. Ofelia inicia su discurso presentándose a sí misma como la mujer suicidada lo que nos indica además que en este texto el personaje existe desde el momento en que muere, o sea, es Ofelia, aquella que se ha suicidado.

La declaración.

> "Cada vez que realizamos un acto lingüístico adquirimos un compromiso y debemos aceptar la responsabilidad social de lo que decimos. El hablar nunca es un acto inocente. Cada acto lingüístico se caracteriza por involucrar compromisos sociales diferentes. (…)

> Cuando hacemos declaraciones no hablamos acerca del mundo, generamos un mundo nuevo para nosotros. La palabra genera una realidad diferente. Después de haberse dicho lo que se dijo, este ya no es el mismo de antes. Este fue transformado por el poder de la palabra. (…)Las declaraciones nos acercan a lo que comúnmente asociamos con el poder de los dioses, son la expresión más clara del poder de la palabra, de aquello que se dice transformado en realidad; que la realidad se trasforma siguiendo la voluntad de quien habla. No es extraño, por lo tanto, constatar como, en nuestra tradición judeocristiana, se sostiene que en el inicio sólo existía la palabra, y que fue precisamente la palabra, como nos lo relata el génesis, la que crea el mundo a través de las sucesivas declaraciones. “Hágase la luz” declaro Dios, y la luz se hizo. [(10) p 76]

Lo que subyace al acto lingüístico de declarar es fundamental en esta parte del análisis. La primera aparición de Ofelia constituye fundamentalmente el acto de hablar, y más específicamente su discurso se inicia con una declaración, “Yo soy Ofelia” y es por cierto una declaración fundamental, una declaración de identidad.

> (Las declaraciones) "Están relacionadas con el poder. Sólo generamos un mundo diferente a través de nuestras declaraciones si tenemos el poder de hacerlas cumplir." [(10) p 77]

Tomando esto en cuenta, el habla, el discurso de Ofelia al que nos referimos nos indica una diferencia enorme con el resto de los textos analizados anteriormente, en este es sólo Ofelia quien dice quien es, nadie más habla de ella, nadie más la construye diciendo quien es. No existe

quien diga que ella es “hermosa doncella” “Amada hija” “Muchacha enferma” o “ Pobre desdichada”, nada de esto ocurre. Es sólo ella quien declara su identidad y esto por que en este texto tiene el poder de hacerlo. Lo mismo ocurre con el concepto de muerte y suicidio, manifestado en las líneas que siguen.

> “Soy la mujer con la soga al cuello, la mujer con la venas rotas, la mujer con la cabeza en el horno, ayer termine de matarme” [(16) p 175]

El suicidio se manifiesta aquí como parte de la declaración de identidad y por lo tanto ni el suicidio ni la muerte son esas fuerzas fatales traídas por el destino que sobrepasan y victimizan a la doncella Shakesperiana, sino por el contrario son parte de la identidad de una mujer dueña de su propia construcción.

La muerte esta presente en todo momento en esta pieza, y tal como opera en Ofelia funciona en el resto de los personajes. La muerte en este texto no significa la fatalidad ni el fin si no el comienzo de la reescritura. El final de la fábula original constituye el inicio o antecedente de la pieza de Müller. Esto se ajusta a las características claves de la reescritura postmoderna, asumir el referente como antecedente, apropiarse de la historia y de la tradición, ya que no podemos negar que tanto Hamlet como Ofelia son parte de la tradición teatral. Se hace necesario, por lo tanto, asumir esta información para abordar a partir de allí un nuevo discurso. De este modo la muerte acoge a todos cuantos participan de esta pieza, la figura

de los filósofos muertos de pronto no parece tan descabellada, todo cuanto aparece en la obra de Müller ha muerto ya hace años, personajes, filósofos, utopías, esperanza, todo está, en el momento de esa escritura, muerto. De esta idea surge una forma quizás simplista aunque certera de definir a la Ofelia y al Hamlet de Heiner Müller: son personajes muertos.

Reflexiones respecto al fenómeno postmoderno

Intertextualidad y tragedia:

El destino preeminencia del destino fatal en la tragedia como género dramático está dado por la cosmovisión planteada en la ficción. Esta a su vez suele obedecer a la cosmovisión de la comunidad que genera la pieza literaria. Por ejemplo: el devenir en la tragedia griega tiene directa relación con el universo ideológico y teológico de la Grecia clásica.

En las reescrituras de las tragedias (tradición postmoderna) las cosmovisiones originales no permanecen por que sin duda a lo largo de veinticinco siglos los paradigmas han cambiado. La ideología griega no está vigente en el siglo XX y sin embargo se reescribieron numerosas tragedias en este periodo. ¿Por que se mantiene la condición trágica entonces? ¿Por que no mantener la fábula y al adaptarla a axiología contemporánea eliminar el elemento trágico? ¿De que modo se perpetúa la fatalidad en la reescritura de una tragedia?

Las ideologías contemporáneas tienden en su mayoría a desechar la idea del determinismo. Podríamos afirmar que en una era de libre albedrío del individuo sería imposible escribir una tragedia (Que tiene como eje un destino ineludible). Sin embargo la escritura postmoderna no intenta plagio sin sentido, no se trata de un transplante desde la pieza original a una época que no soportaría ideológicamente la fábula antigua, se trata de múltiples citas. Se acusa la existencia de la pieza original. Y si bien no se rescata la cosmovisión arcaica existe otro concepto que reemplaza la fatalidad ideológica. La evidencia de la pieza original. De este modo las reescrituras no son piezas de carácter arqueológico, no pretenden reproducir fielmente un teatro muerto sino asumir la tradición y darle nuevas significaciones. El destino ineludible de una reescritura trágica es la inevitable existencia de la pieza original. La cita es la fatalidad de la tragedia postmoderna.

Desde esta idea podemos pasar a otro concepto aun más complejo y amplio. Si el referente constituye el determinismo en la escritura postmoderna esto nos sugiere que la cosmovisión postmoderna se nutre asimismo de un gran referente en su interpretación del mundo. El punto entonces sería saber si se está realmente cuestionando el referente interpretativo del cosmos, es decir, ¿Podemos confiar en que se realizará un real cuestionamiento respecto a la subjetividad incluida en los referentes?

Un aspecto clave de la visión postmoderna es justamente la historia como referente omnipresente en la interpretación y significación de lo actual. Tanto en las escrituras textuales o logocéntricas como en otras

manifestaciones de la cultura (moda, etnografía, historiografía, etc) es característico el *collage* o *pastische* que rescata referentes del pasado, del relato histórico que constituye la identidad actual. La fragmentación de los discursos y la instalación de los sujetos múltiples, por lo tanto de las miradas múltiples, hacen patente la constitución de una identidad asentada en el pasado, o en la conciencia del pasado como narración fundacional del presente. Esto no indica ingenuidad, mas bien este ánimo revisionista implica un espíritu crítico que de igual manera rescata los saberes antiguamente catalogados como periféricos así como también pone en duda las antiguas verdades absolutas y critica los modelos hegemónicos del pasado.

La locación de la mirada y el sujeto postmoderno.

En relación con la propuesta postcolonial el paradigma postmoderno manifiesta claramente una multiplicidad de centros del saber y de la enunciación. El rescate de los saberes "arcaicos" y de los discursos antiguamente silenciados aparece como un descentramiento en el orden del discurso. Ponemos como ejemplo los múltiples intentos de inscribir en manifestaciones académicas o culturales centrales los saberes correspondientes a grupos largamente considerados marginales como comunidades indígenas, de los más diversos tipos, comunidades de desplazados, indigentes, enfermos psiquiátricos entre otros tantos. La inclusión de estos discursos o más bien su traslado desde una periferia lejana a una posición enunciativa indica claramente una nueva movilidad del centro del saber, un tránsito a una idea de saberes múltiples. Pero también resulta evidente que estos saberes están siendo, de un modo u otro, sometidos a un proceso de inclusión que los integra a la constitución de un nuevo sujeto central. El tema es uno complejo y polémico ¿Se perderán a través de este proceso las identidades originarias que tanto se pretende rescatar? Se vislumbra este riesgo ya que en el afán de rescate se produce la integración a un sistema que puede llegar a ser administrador de la diferencia periférica para sus propios fines. Si eso ocurre la diferencia ya no es tal, dado que se ha anulado el paradigma en el cual existe esa diferencia. Cuando eso ocurre las identidades periféricas integradas se vuelven objetos de exhibición, piezas de museos o productores de un folclore destinado al mercado.

El sujeto híbrido, la imposibilidad de la pureza.

La inclusión de identidades antiguamente marginales al discurso oficial, (la consideración de las etnias originarias como parte de las identidades nacionales, la tecnología y las comunicaciones como medio integrador de clases sociales dispares, por mencionar algunos casos) comienzan a dar como resultado un nuevo sujeto que integra en sí fragmentos de identidades antiguamente ajenas. Del mismo modo el interés del centro en penetrar en los saberes antiguamente marginales plantea o más bien evidencia la actual imposibilidad de un sujeto puro. Es prácticamente imposible el día de hoy encontrar identidades que no hayan sufrido un proceso de hibridación (en el aspecto étnico, de género, geográfico, social, nacional, etc.) La verdad es que hace ya un buen tiempo las identidades puras resultan un mito. La impureza tiñe en la actualidad la inmensa mayoría del mundo conocido, entonces una de las interpretaciones del fenómeno postmoderno (que por cierto incluye la mentada globalización) es el derrumbe del mito de la pureza. Así, instalación de una identidad cuando menos híbrida, y tal vez globalizada es inminente.

Aunque toda esta reflexión parezca un tanto alejada del tema central de esta investigación resulta finalmente que la instalación, o el reconocimiento de un sujeto híbrido como identidad fundamental de la era postmoderna/ postcolonial se aplica también en el ámbito del género. Primero en términos generales la idea de un sujeto híbrido se contrapone a la concepción arquetípica tan usada durante siglos para definir ciertas

identidades. La hibridez del sujeto supone de algún modo la destrucción del arquetipo o al menos su relegación al terreno de lo imaginario terminando por fin con la voluntad de pensar el mundo real como arquetipos. En el área del género esto es aun más claro, la mujer planteada como híbrido resulta un territorio postcolonial, recientemente liberado, cuya identidad se construye a partir de características esenciales (a estas alturas es imposible asegurar cuales) y de rasgos históricos o ambientales adquiridos a través de años de sumisión (colonización). Es justamente esta la constitución de Ofelia como sujeto en la obra de Müller, en donde el autor abandona las características arquetípicas del femenino, y del personaje inserto en la tradición para plantearla como sujeto híbrido, resultante del devenir histórico que finalmente constituye un presente que reelabora el pasado.

> "No se trata entonces, como sugieren algunos, de una nueva asimilación perpetuada por el sujeto eurocéntrico y mucho menos de una estrategia destinada a obliterar la diferencia en la uniformidad de lo mismo. Es un error plantear la postmodernidad con respecto a los llamados márgenes como una nueva conspiración eurocéntrica neoimperialista cuyo objetivo es impedir la constitución de un Sujeto postcolonial y feminista ante el descentramiento de occidente, desde dentro del antiguo imperio. (…)
> (…) Se trata de la antigua controversia centro/periferia. Al respecto Alfonso de Toro señala que estos términos no pueden continuar considerándose en una estructura binaria y deben ser problematizados si esperamos construir un espacio entre medio. Según Alfonso de Toro:
>
> Los términos "periferia" y "centro" no son estáticos ni unilaterales. Más bien sus implicaciones son diversas, o cuando menos, dobles: la

periferia se entiende como la periferia misma de igual modo que el centro se define a sí mismo. La periferia no siempre existe como resultado del centro, sino como resultado de su deliberada imposición como periferia. Lo contrario ocurre con el centro. La periferia se desprende de la actitud del centro, y el centro se separa de la actitud periférica. Esta diferenciación, basada en implicaciones recíprocas vendría a caracterizar la condición postcolonial como una distinta a la colonial, la cual produce un discurso unilateral." [(6) p 12]

¿Globalización igual inclusión definitiva?

Por más que la teoría así lo afirme vemos en la práctica que los centros productores y legitimadores de saber no se han movilizado con la rapidez que consideraríamos ideal. Por el contrario, es posible afirmar luego de una rápida mirada a la realidad que el fenómeno de globalización implica una nueva colonización, o más bien una colonización que se perpetúa a través del tráfico acelerado de información y saber impulsado por los medios tecnológicos virtuales. Permanece la interrogante de si acaso el acceso ilimitado a la información a través de internet no proporciona un medio ideal para todo tipo de proselitismo (cultural, moral, económico) que por supuesto favorece a los centros, en concreto a quienes poseen el poder económico y tecnológico para difundir la información. De pronto aparece, más que una movilización del centro del saber, una imposición de una cultura foránea a través de medios que disfrazan este acceso a la información con la mascara del progreso.

El acceso a información que tiene la expresa intención de seducir y que sido embellecida para tales efectos, perfectamente puede producir en las comunidades periféricas la renuncia a la identidad particular. Sumiendo a las periferias en una peligrosa ficción que las incluye ficticiamente manteniéndolas en una encubierta y por lo tanto perversa desigualdad.

Este razonamiento, parte del argumento de los movimientos anti globalización, no deja de presentarse como una realidad evidente en ciertos ámbitos. De este modo resulta difícil tomar partido por una u otra opción respecto al fenómeno del mundo globalizado. Si bien en teoría la propuesta de la *differance* como clave de la era postcolonial resulta una salida simple, es claro que el binarismo en la aplicación del poder (dominación) persiste tanto en la economía, los medios de comunicación de masas, educación y por lo tanto en las practicas culturales.

Capítulo III

Ofelia, o el mal imaginario.

Hacia una reescritura contemporánea de Ofelia. Construcción de un nuevo texto.

Por supuesto no es suficiente enunciar el deseo o voluntad de reescribir el personaje de Ofelia en la época actual para clarificar las características que tendría este nuevo texto. Partimos de la simple voluntad de escribir y montar Ofelia hoy.

Como ya se ha enunciado previamente la escritura, como acto enunciativo, no es inocente ni menos casual y es desde este asumir la cualidad política innegable de la escritura que se hace necesario plantear *a priori* la ideología de la escritura a realizar. En consecuencia tanto el enfoque del análisis como la intención de la escritura circulan políticamente entre las áreas del estudio de género (en tanto a mirada), el post modernismo (en tanto a estética) y el postcolonialismo (en tanto a política de la enunciación).

Para explicar esto parece necesario reiterar que el enfoque de género, si bien es fundamental tanto en el análisis como en la nueva escritura, se lleva a cabo en yuxtaposición con la política postcolonial. Este enfoque particular ha sido también llamado postfeminismo y se diferencia levemente

de las corrientes feministas en tanto renuncia a situar su discurso en los márgenes de una centralidad masculina o falocentrista. Más exactamente se niega asumir el femenino como marginalidad o periferia, tomando del postcolonialismo la idea de un centro móvil y de una multiplicidad de lugares de enunciación. Por esto el texto a desarrollar no se sitúa en una posición de periferia, no pretende ser una escritura femenina en oposición a una tradición de escrituras masculinas sobre el arquetipo de Ofelia, sino más bien se propone una escritura femenina producto de una tradición y de unos referentes de enunciación masculina. Si bien la escritura propuesta opera en un ámbito de diferencia esta funciona por resignificación de los referentes y no necesariamente por oposición a sus significados originales.

La nueva escritura consiste en un palimsesto construidos a partir de "Hamlet" de William Shakespeare, la obra *"Die Hamletmaschine"*, del dramaturgo alemán Heiner Müller, el texto "Esquela de defunción", del mismo autor y por último la novela "Rostros en el agua", de la escritora neozelandeza Janet Frame. La elección de estos textos obedece a su atingencia con los conceptos de virginidad, locura y muerte analizados en el primer capítulo y usados como base para el análisis en el capítulo II.

Alfonso de Toro propone la existencia de cuatro modelos de teatro postmoderno en la publicación "Intersecciones II : Ensayos sobre Cultura y Literatura en la Condición Postmoderna y Postcolonial" (8). Estos cuatro modelos son:

1- Teatro pluridimensional o interespecular

2- Teatro gestual o kinésico
3- Teatro de deconstrucción
4- Teatro restaurativo

Según estas categorías el trabajo de escritura aquí propuesto puede identificarse con el modelo de “Teatro de deconstrucción”

Este modelo tendría como características fundamentales la simulación y un alto nivel de intertextualidad. Por simulación entendemos el hacer evidente la ficción que constituye el hecho teatral, el desnudar los instrumentos usados como elementos de la ficción. De este modo se logra por otra vía la presencia de un acto real a vista del público, la simulación es la realidad a la que se asiste, y la simulación está ocurriendo realmente en el escenario. De este modo podríamos decir incluso que el teatro se vuelve presentativo. En este sentido se encuentra un símil entre esta propuesta y lo planteado en los años cincuenta por Brecht, con un teatro en el que se elimina el ilusionismo y se hace evidente el hecho de la representación.

Al tratarse de una reescritura se vuelve importante el mecanismo descrito por de Toro con el nombre de APROPIACIÓN.

> "(...)inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados paródicamente en una doble codificación articulada en pasado/presente. Este procedimiento que se manifiesta en tantas

puestas y textos, lo llamaremos intertextualidad y esta la dividiremos en: intertexto, palimsesto y rizoma.

(...) La intertextualidad tiene al menos una triple función:

a) Una función estética, esto es desmitificar el acto creativo poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización y apropiación de textualidades, donde la gloriosa originalidad modernista simplemente es desarticulada.

b) Una función crítica reflexiva, de crítica y parodia de la textualidad precedente. Es decir, no se trata simplemente de una nueva concretización de un texto, situación, personaje, tema dado, sino de la manipulación de estos generando una nueva textualidad que funciona rizomaticamente, es decir, la nueva textualización tiene poco o nada que ver con el intertexto inicial.

c) Una función política centrada en la des-doxificación (opinión pública) de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciación (Verfremdungseffekt). Este acto de des-doxificación está casi siempre vinculado a un acto deconstructivista que ha caracterizado la práctica teórica, crítica y artística de los últimos veinte años.

(...) El reconocer el origen de la apropiación y su nueva funcionalidad es central en el acto receptivo. Sin embargo, un espectador “no competente” realiza solamente un acto receptivo de una parte de la doble codificación, pero lo importante es que hay recepción." [(8) p 158]

La idea de la apropiación, y por lo tanto, de un conocimiento de los referentes pasados resulta fundamental en esta propuesta de reescritura.

Hamlet de Shakespeare actúa como referente ya que contiene al personaje (Ofelia) en su estado original. Si bien el producto de la reescritura será totalmente diferente al referente, este debe hallarse como información base, como punto de partida de la lectura. Escribir una nueva Ofelia no puede realizarse sobre la nada sino sobre las Ofelias anteriores, y a su vez la nueva escritura no es una perpetuación del referente Shakesperiano si no, por el contrario, una visión crítica de este. Puede que incluso se reescriba para contradecir.

Entrando en el plano específico De Toro describe tres posibilidades de escritura post moderna. Intertexto, palimpsesto y rizoma

> "Palimsesto: ...Los intertextos son fragmentos del texto original y el nuevo texto poco tiene que ver con aquel. (...) El espacio es un *mise-en-abime* del texto verbal: ese texto no narra nada, sólo expresa trozos, fragmentos de discurso, de un discurso que quisiera articularse pero que solamente logra enunciar careciendo de una situación de enunciación que haga coherente ese discurso: es un discurso sin deictización posible y el objeto teatral viene a reforzar su fragmentación." [(7) p 162]

Relación con el referente Shakesperiano.

Esta relación es por supuesto un pie forzado en la escritura del nuevo texto. Necesariamente se recurre al texto de Shakespeare, o más bien a la fábula planteada por el dramaturgo inglés para extraer de ella y del personaje de Ofelia los asuntos a desarrollar. De este modo al escribir este

nuevo texto tomamos a la Ofelia Shakesperiana construida por los conceptos mencionados en el capítulo I. Virginidad, (o sexualidad) locura, y muerte (puede o no ser un suicidio) son los conceptos a partir de los cuales se desarrolla esta escritura.

Virginidad o sexo en el nuevo texto:

La virginidad del personaje Shakesperiano viene a significar, desde un punto de vista psicológico (el tabú de la virginidad), un estado insostenible. La mujer no puede ser perpetuamente virgen, y si permanece de ese modo será la misma virginidad la que finalmente la destruya. Tomamos este principio ampliándolo hasta llegar a su contrario, la sexualidad como aquella trampa que consume a la mujer, quien por cierto es culturalmente propensa a ser víctimas de su sexualidad ya que muy frecuentemente será juzgada en razón a su conducta sexual. De este modo, remitiéndonos además a la Ofelia planteada por Müller, esta escritura propone a un personaje que no es virgen, sino por el contrario explicita un sexo activo, usado y abusado bajo su propio consentimiento, por todos los hombres que se cruzaron por su camino. Sin embargo, igual que la Ofelia de Müller, esta no es un personaje que reivindique el goce sexual como derecho femenino sino por el contrario el personaje resulta, igual que el de Shakespeare, víctima de su sexo.

> "*Ofelia joven*: Sí, es verdad que me buscaba en las camas de hombres desconocidos. Yo parecía un pez, así me retorcía, como un pez. ¿Así que no me conoces? *ríe*
> Yo me retorcía de memoria, más bien por suposición, por que suponía como se retuercen los peces en la cama.
> *Ofelia 1*: Cada cama prometía un asesinato,
> *Ofelia 2*:una definitiva muerte por estrangulamiento.
> *Ofelia joven*: Esto es morirse y es soportable,
> *Ofelia 1*: esto no duele, es fácil,
> *Ofelia 2*: esto no duele, no duele nada.
> *Hamlet:* Mentira, duele, siempre duele.
> *Ofelia 2:* Yo estaba segura de que moriría en la cama de algún desconocido."

De este modo la Ofelia "promiscua" y la Ofelia virgen son de igual modo víctimas de su sexo sin embargo una enorme diferencia radica en que la doncella de Shakespeare no expresa, respecto a su virginidad, voluntad alguna, mientras que en esta versión el sexo se evidencia como una opción, aunque sea una que destruye. El sexo está en este caso asociado a la muerte, la conocida dupla de *eros* y *tanatos* participa aquí en tanto que el sexo es un modo de buscar la muerte, y de sobrevivirla.[12] La similitud entre esto y lo planteado por Müller es evidente y se hace explícito al incluir más adelante los textos:

> "Con manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé, y me usaron sobre la cama, la silla, la mesa, el piso." [(16) p 175]

[12] La asociación subconsciente de *eros* y *tanatos* pareciera potenciarse al extremo en la era del SIDA, en la cual la relación sexo/muerte es una realidad y una amenaza constante

Se hace explícita entonces la valoración cultural de la mujer en relación a su conducta sexual, evidenciando que esta siempre será un elemento que lleve a la fatalidad. El tabú en lo relativo al sexo femenino transforma a este en una calle sin salida ya que imaginariamente el paradigma binario representa al sexo de la mujer siempre como un destino fatal. Los dos polos de la sexualidad femenina son potencialmente destructores, la virginidad, como una inaceptable negativa a integrar el orden simbólico masculino y por otro lado la promiscuidad como forma de escapar de este tomando el control del propio cuerpo. Sin embargo, a esto último se le suma la muerte como un valor asociado, de modo que del sexo femenino autoadmisnistrado sólo puede venir como consecuencia la muerte (*femme fatale)*.

En este caso la escritura asume esta asociación mediante la apropiación de la fatalidad del sexo, es decir, se evidencia a través del sexo la búsqueda de la muerte.

Locura.

El concepto de locura es uno de los más desarrollados en esta nueva escritura. La locura esta vez rechaza los tres paradigmas ya descritos para operar según los planteamientos de Foucault. Esto implica tomar como sujeto del discurso a la locura o al loco, considerando su locura como producto de la violencia sacrificial aplicada al individuo por el sistema. La

voz que se escucha en la escena es la de la reclusión y la del silencio. Esto último lleva a recordar la crítica hecha por Derridá a la obra de Foucault "La Historia de la locura en la época clásica", critica que se basaba en la imposibilidad de escribir la historia de un universo silenciado, ya que en el silencio o en la ausencia no existiría la posibilidad de una narrativa, menos aun de una historia. Desde esto aparece como posible el afirmar que si en la filosofía no es posible escribir la historia de un silencio, en el arte, por el contrario, semejante tarea encontraría menos impedimentos. Simplemente por la subjetividad implícita en las disciplinas artísticas que en ningún caso se plantean como verdades, de tal modo que la metáfora o la retórica funcionan como vehículos que cristalizan y movilizan el discurso de aquel silencio. Así se propone en este texto la locura como elemento fundamental, como perfil de sujeto de la enunciación. Aclaramos otra vez que la locura se asume como resultado del ejercicio de poder y de exclusión. La locura está presente en este texto desde el inicio en la descripción del lugar que congrega los personajes, el lugar es un sanatorio. Este lugar, ligado inegablemente al concepto de locura actúa como encuadre de la acción posterior.

La primera página y media del texto consiste en la descripción de un asilo o sanatorio psiquiátrico, además se incluye una descripción de la sensación experimentada por un paciente sometido a electroshock sin sedación. De este modo la locura de los personajes no pasa por una real posesión demoníaca ni por una real falta de juicio ni por una real enfermedad, si no simplemente la locura está presente en la reclusión/

exclusión (Foucault) o sea en el ejercicio de poder desde un centro que elimina a aquellos que por alguna razón son inconvenientes. La locura se grafica entonces sólo en las formas reclusión y en los castigos aplicados a los pacientes. El texto que describe el sanatorio está tomado de la novela "Rostros en el agua" de Janet Frame, autora que toca el tema de la locura desde una óptica que evidencia el abuso del poder sobre aquellos que por mala fortuna o debilidad han caído en manos de instituciones psiquiátricas.

Se debe señalar, por último, que una de las principales preocupaciones al construir la locura y la exclusión en el texto nuevo, fue la de conceder siempre la razón a los "internos", o a los "locos" de modo de desplazar el centro de la enunciación a aquellos que normalmente son objeto y no sujeto. Es por esto que no existen personajes en el texto que marquen el contrapunto de los internos, no hay un afuera, no hay un médico ni un observador que pudiese tener más razón que los internos. Se pretende desplazar el centro de la enunciación hacia el territorio antes marginal, pero no con el afán de invertir la posición del centro, sino de hacer que el lugar de la enunciación sea móvil y se desplace inhabilitando el límite entre centro y periferia. (Tomamos aquí sólo un plano de significación, ya que en el texto total los personajes no son sólo locos si no que su condición transmuta y se hace expansiva cualquier alteridad.) Concluimos entonces que los únicos indicios de locura en el texto es la reclusión y el castigo, de este modo la locura tiende a desaparecer como categoría real y se transforma simplemente en un castigo arbitrario aplicado a la alteridad. La locura aparece en el texto como el castigo a la diferencia.

> "Los diferentes estudios sobre la representación de la locura en la literatura nos revelan la imagen de la loca rebelde y de la loca como víctima. Showalter cree necesario huir de la idealización de la locura femenina y prefiere considerarla como "La comunicación silenciada de los desesperados"([1985] 1998,5). Por muy transgresora que parezca, la visión de la mujer loca como dueña de un lenguaje propio y específicamente femenino que se opone al discurso opresor patriarcal no deja de ser romántica y perjudicial para las mujeres debido a su escencialismo y por que las sitúa fuera del mundo real, dificultando una transformación de sus condiciones de vida." [(20) p155]

Estando en todo de acuerdo con el anterior planteamiento es evidente que se hace necesaria la reflexión acerca de la locura y la mujer. La idealización de la locura femenina ha sido en la literatura una constante y la Ofelia de Shakespeare es uno de los primeros grandes exponentes. La mujer loca, fuera del mundo aceptable, pero aceptable por ser mujer y loca, es una figura atractiva pero ciertamente perjudicial.

Aclaramos que la adjetivación de perjudicial se refiere a la dimensión y efecto político de la escritura. La mujer loca, literariamente suele ser aquella que guarda un secreto, que posee un lenguaje propio e inexpugnable, tanto así que la mayoría de las veces se encamina a la autodesctrucción. Nuevamente Ofelia es el mejor ejemplo, la lucidez con que la doncella observa la corrupción e inestabilidad del entorno se

traducen finalmente en sinrazón, o en incapacidad de funcionar en la lógica del poder y la corrupción. Por lo tanto, a pesar de la razón sólida dentro de la sinrazón, esta idealización de la locura es peligrosa. Relega a la mujer al margen del mundo funcional, la poetización de la conducta de la mujer y la idealización de la locura la convierten en un ser marginal, y como Ofelia, incapaz de transitar efectivamente en el mundo real.

¿De que manera se podría entonces manejar o abordar la idea de la locura femenina en la literatura de modo de revertir la marginación que esta idea produce? ¿De que modo repensar el constructo literario de la mujer loca para resignificarlo? La opción tomada en la construcción del nuevo texto es la siguiente: escribir, o emitir el discurso desde esa locura femenina, sin idealizarla sino ubicándola como único lugar posible de la enunciación. De este modo el nuevo texto concede la razón a la locura, por esto el discurso del texto en general intenta validar el argumento de la "mujer loca" como único discurso plausible.

Relación entre la novela "Rostros en el agua" de Janet Frame y el arquetipo de Ofelia

La novela Rostros en el agua de la neozelandeza Janet Frame es una narración evidentemente autobiográfica[13] acerca de la vida de reclusión en un hospital psiquiátrico. El texto fue publicado el año 1961 y en él la autora narra en detalle las experiencias de Istina Mavet (presumiblemente su *alter ego*) en su estadía de ocho años en tres hospitales psiquiátricos neozelandeses luego de haber sido diagnosticada con esquizofrenia (Diagnostico que resultó ser errado).

En el texto la autora narra la cotidianidad de un asilo psiquiátrico de aquella época (entre 1945 y 1955 aproximadamente) relatando las rutinas diarias con una objetividad y una simpleza desgarradoras. Las descripciones de los tratamientos, las inhumanas condiciones de vida, los malos tratos y castigos propinados a las pacientes nos entregan un crudo retrato de la cara menos poética de la locura, la del confinamiento, la soledad y la represión. Tratamientos como el electroschock sin previa sedación (al cual la autora fue sometida aproximadamente doscientas veces) y la lobotomía eran prácticas frecuentes en la época. Detalladas descripciones de estos

[13] En el prologo la autora advierte que "Aunque este libro está escrito en formato documental es un trabajo de ficción. Ninguno de los personajes, incluyendo a Istina Mavet, representan a personas reales." Sin embargo en su Autobiografía Frame plantea que no entrará en mayores detalles sobre su estancia de ocho años en hospitales psiquíatricos ya que esta información se encuentra en su novela Rostros en el agua. Por esto a pesar de la advertencia de la autora respecto al carácter ficticio de Rostros en el agua los críticos y estudiosos de su obra han coincidido en considerarla autobiográfica.

tratamientos conforman un perturbador panorama que gatilla una serie de dudas acerca de la objetividad de un discurso científico que aborda la locura. Con el impresionante relato de Frame es inevitable recordar a Foucault, y preguntarnos ¿Qué es realmente la locura?, ¿Una condición médica como se la considera actualmente o una diferencia inaceptable que requiere ser anulada a favor de la conservación de un orden?

La asociación de esta novela con el personaje de Ofelia es evidente, la locura como rasgo definitorio de una identidad. El viaje de Frame hacia su locura (gatillada por el asilo y sus escalofriantes condiciones) y su recuperación y reflexión acerca de la vivencia aparecen como discursos que completan los vacíos de la doncella Shakesperiana que, por razones ya explicadas, carece de discurso. Ese es fundamentalmente el atractivo de la novela de Frame, que constituye un discurso acerca de la propia locura o más exactamente un discurso acerca de la propia experiencia de represión, alienación y castigo que sufren aquellos nombrados como locos.

En un sentido trágicamente irónico la reclusión de una mujer sana en un asilo de locos fue la oportunidad para que se desarrollara esta infernal exploración dentro del abismo de uno de los mecanismos más sagrados de todo sistema, la eliminación de la alteridad.

Como decíamos anteriormente, la novela de Frame plantea de modo sencillo una tesis perturbadora, la locura es producto del castigo a la diferencia. Afirmamos esto sin desmerecer la realidad de las enfermedades

fisiológicas que afectan el plano mental de las personas. Nos referimos aquí al concepto de locura en términos más cotidianos, y a la vez más profundos. La locura que se trata con reclusión, con castigo, con invalidez, esa es realmente el castigo a la diferencia. En la citada novela la autora nos muestra su evolución desde el ingreso al hospital (momento en el que ella se sentía simplemente asustada) hasta su momento de mayor alienación, pasados ya varios años interna. Vemos a una mujer que producto de los múltiples tratamientos de electroshock, de las paupérrimas condiciones de vida y se halla reducida a casi nada, a una mujer ausente que todo día se aferra a un bolsito color rosa que contiene un libro que nunca ha logrado leer. Istina Mavet enloquece por causa del castigo, desciende a los infiernos de la enfermedad por que es victimizada por el poder y por el azar. Esa es la mirada aplicada a la escritura de este nuevo texto, los personajes de esta nueva versión no está realmente locos si no que están siendo castigados.

Dimensión política.

Foucault como principio básico.

No es sólo el Foucault de “La historia de la locura en la época clásica” el que sirve de enfoque a esta propuesta, no es sólo la locura lo que abordamos en esta escritura, es el poder. El poder y la dominación extendidos a todo orden de cosas. (Por supuesto seleccionamos ciertos asuntos) El poder que relega, que excluye, que produce víctimas. De este modo la reclusión, la agresión no sólo se aplica a los “locos”, la locura es

sólo un plano de lectura de la nueva fábula. En el texto la locura encarna el castigo que se ejerce sobre la alteridad, cualquiera que esta sea.

Es bajo esta premisa, mostrar la represión de los sistemas sobre la alteridad, que se intenta superponer diversas posibles represiones. Así cabe bajo esta lectura la idea del género, la victimización de lo femenino, o la simple producción de víctimas en cualquier guerra o cualquier matanza.

El gas mostaza o el terror de las víctimas.

La inclusión del concepto de mostaza (gas Mostaza o Iperita) aunque antojadiza en cierta medida, refuerza el mismo principio de poder. El gas mostaza dice relación con la idea de las víctimas, los habitantes del universo de la obra están constantemente amenazados por el gas mostaza y por lo tanto repiten una y otra vez los efectos de este químico. La idea de incluir un elemento como este propone ampliar las posibilidades de lectura respecto a la exclusión y la otredad. Las víctimas de una guerra que esperan en cualquier momento ser envenenadas con un gas que les romperá los pulmones son las mismas víctimas de la reclusión y del electroshock sin anestesia de los sanatorios de los años cincuenta. El terror a ser envenenado con iperita no se diferencia en nada del terror con que los pacientes de *cliffheaven*[14] esperaban por las mañanas el tratamiento de electroshock.

[14] *Cliffheven* es el nombre de unos de los asilos psiquiátricos nombrados por Frame, en "Rostros en el agua"

La mostaza, los tratamientos, la reclusión pronto se aglutinan en la misma idea: el castigo. Esa es la lectura común de todos los conceptos presentes en el texto, la tragedia de aquellos que son por alguna razón castigados, ya sea por su peligrosa alteridad (mujeres, “locos”), o por ser considerados prescindibles (las víctimas de las guerras en todo el mundo). Es desde esta nueva posición que se desprende el lugar de la enunciación del discurso. Se habla desde las víctimas, no para subvertir el orden inicial sino para demostrar que es posible el discurso articulado desde la alteridad.

> *"Ofelia 1: Retirando de una repisa una de las máscaras antigás.*
> Tenemos la cara manchada, tenemos encima una sombra. Se debe tener cuidado con nosotras. Nada debe asustarles más que la memoria de las víctimas. Por que recordamos cada uno de los golpes recibidos, cada mirada, cada risa, cada mueca de desprecio. Cada uno de los castigos, de los tratamientos, cada inmersión en agua fría la tenemos guardada entre los dientes. Cuidado con nosotras por que nosotras odiamos. El odio es propiedad de las víctimas, ustedes simplemente nos deprecian, el odio es más grande, más puro, más fuerte. Aliméntame el odio que te tengo, golpea mas fuerte, escupe otra vez, rómpeme. No digas que no te lo he advertido, se debe tener cuidado con nosotras por que nuestro odio será infinito."

Los personajes de esta obra manifiestan un discurso móvil, existe un Hamlet que transita entre dos identidades, (Ofelia y Hamlet, Paciente y Médico, Hombre y mujer) y que finalmente es empujado por las tres Ofelias

a asumir su real identidad, una construcción ambigua que tiene tanto de dominado como de dominador.

La muerte:

Al tratarse expresamente de una reescritura es fundamental y necesario asumir el referente y el acto de reescribir como una práctica ideológica. En este sentido es necesario asumir la cita como una operación de revisión y crítica del referente visitado. Es por esto que el metalenguaje aparece casi como un pie forzado en esta oportunidad, ya que al asumir el referente el concepto de una escritura sobre otra escritura precedente se muestra de modo flagrante. Este metalenguaje implícito en las reescrituras tiende a reducir el ilusionismo en este tipo de texto, en general el texto postmoderno no pretende crear mundos de ficción en los que se trabaje bajo convenciones ilusionistas sino más bien se apela a la cualidad significante de todo componente de la escritura. De este modo no parece lógico excluir el elemento muerte de este tipo de funcionamiento. La muerte en este texto es, por lo tanto, simbólica. Es el significado de la muerte en términos conceptuales lo que importa y no se pretende en ningún momento crear una escena de muerte con características realistas.

Por otro lado, y en esto la similitud con el "Hamletmashine" de Müller es evidente, los personajes están planteados como tales y no como una mimesis ilusionista de una persona. Las tres Ofelias y el Hamlet de esta versión se reconocen personajes fruto de un pensamiento humano y no

pretenden ser personas. De aquí que no puedan morir, dado que las abstracciones y los signos no perecen, sólo los humanos morimos. La muerte en esta obra es entonces un signo, la muerte de Hamlet en manos de las tres Ofelia es a la vez una venganza y una victoria que obliga a este Hamlet a asumir su identidad quebrada. Se evidencia la cualidad simbólica de esta muerte (y también de la muerte de las Ofelias) en el hecho de que una vez concluida la escena de la muerte los personajes se levantan y continúan dialogando sabiendo que la muerte física para ellos no es posible. A disposición de estos seres sólo está la muerte ficticia, las varias muertes que los autores han escrito para ellos a través de los siglos. La muerte como de fin de la existencia, no es real, es sólo una esperanza imposible, es aquello que lo inunda todo, el deseo imposible que puebla toda la fábula. La muerte opera aquí en realidad como el deseo de la muerte.

> ***"Los cuatro:*** Uno de estos días voy a morirme. Cualquier día de estos se me acabará la piel para las heridas. Ya no tendré vergüenza de cortarme la lengua en pedazos y comenzaré a tragar cuchillos sin dolor y con poca vergüenza. Uno de estos días se me acabará el dolor y llegará fácil la muerte. No me va a doler nada, sino las ganas de estar dormida. "

Todo está poblado por la imposibilidad de la muerte, función a la que aporta el gas mostaza o “la constante presencia de aquello que nos matará”. Coexisten entonces el terror a la mostaza y la imposibilidad de morir, ideas que lejos de ser contradictorias hablan en realidad de un sentido trágico. El terror no dice relación realmente con la muerte sino con el espanto de

ahogarse de pronto en la propia sangre. La muerte es, en este sentido, la metáfora de la definitiva eliminación de las víctimas, la metáfora del horror.

Die Hamletmaschine de Müller como referente fundamental.

Como ya se ha mencionado en las páginas anteriores existe una evidente similitud entre la estructura del nuevo texto y la de la obra *Die Hamletmaschine*. Al plantear en esta investigación un análisis de la evolución del constructo Ofelia a través de los años (por supuesto a través de las diferentes escrituras) uno de los aspectos fundamentales es la presencia del modelo binario en la construcción de la ficción. El paradigma binario se ha planteado aquí como evidencia de un modelo anquilosado basado en la dominación y represión de un polo sobre el otro. Al someter el texto de Müller a dicho análisis[15] vemos que no se presentan en él evidencias de dicho modelo. No observamos configuraciones binarias ni en el área del género ni en ningún otro ámbito. No existen relaciones de dominio unilaterales sino un orden en permanente mutación. No existe en el texto la noción de conceptos en oposición sino que se aprecian fuerzas relacionándose de modos múltiples y variados. Si volvemos la mirada al contexto sociopolítico que sostuvo esta escritura de Müller vemos en todo sentido una escritura "post". Un permanente sentido de "Después de" que inunda la escritura. Mencionamos en el análisis una atmósfera postapocalíptica que se refiere claramente a las ruinas de una cultura totalmente destruida. La escritura de Müller, ciudadano de la RDA da

[15] Véase Capítulo II

cuenta de la reflexión sobre un mundo que vive en todo sentido el "después de". ¿Después de qué? En primer término, después de la masacre de la segunda guerra mundial, en la que se manifiesta descarnadamente el fracaso del progreso tecnológico como vía de redención. Por otro lado la escritura de Müller da cuenta también de otro fracaso, el del proyecto socialista de la RDA. Se expone de modo inequívoco que ya no se puede operar en un mundo binario porque uno de los polos ha vencido finalmente, han desaparecido los vencedores. No se advierte en la obra la presencia de un polo dominante y todos los personajes que aparecen en el texto son, si pudiésemos incluirlos en una categoría, víctimas. Tal vez una mejor manera de nombrarlos sería con la palabra sobrevivientes. Esta escritura da cuenta entonces no de la derrota política o ideológica de una Alemania golpeada por el devenir del siglo si no más bien hace evidente la derrota de un modelo binario que ya no es aplicable. Existe un esencial sentido democrático en el mundo de *Die Hamletmaschine*, en el que todos los personajes han quedado reducidos a un sólo derecho que pueden ejercer por igual, el derecho a la palabra, más específicamente, el derecho a la enunciación.

No deja de ser sorprendente la eliminación de un modelo tan arraigado como el binario en una escritura. Intentando luego continuar la línea de la evolución de las escrituras, que avanza claramente cuestionando y eliminando el límite centro y periferia, nos encontramos con que el ejercicio deconstructivo de la tradición tanto literaria como ideológica ya ha sido efectuado por el dramaturgo alemán. Se presenta aquí cierta tentación

de pensar que desde una escritura como la de Müller la única posibilidad para continuar la reflexión sobre los temas planteados es continuar el proceso deconstructivo. Sin embargo luego de considerar efectuar formalmente una decosntrucción sobre el texto de Müller optamos por declinar. La razón: una meramente estética, la sospecha de que desconstruir un texto que ya se basa en el fragmento resultaría en una atomización del material que lo haría insoportablemente críptico. Por lo tanto resolvimos adoptar el formato o estructura planteado por Müller en *"Die Hamletmaschine"* que por cierto es un formato común en la escritura postmoderna y un modelo usado ampliamente en la dramaturgia contemporánea. Al optar por eso el formato dejó de ser un problema, en otras palabras, se elige la estructura que se considera más acorde con la época y con la cantidad de información a comunicar. La estructura postmoderna permite la síntesis de una gran cantidad de información en un breve espacio, permite también la asociación de conceptos y campos políticos de modo no lineal sino arbitrario. Se trata de un modelo adecuado a las características y facultades perceptivas del hombre del último tercio del siglo veinte y lo que va del veintiuno. La síntesis, la superposición de discursos, la relatividad con que se platea la ideología, el desencanto y la violencia no identifican sólo a *"Die Hamletmaschine"* sino a gran parte de la dramaturiga contemporánea.

Usando esta escritura como formato se pretende enunciar un discurso que aborde los temas del género, el poder y la producción de víctimas por parte de un sistema que se sustenta en el castigo de los transgresores. En ese

sentido la postura política planteada por el autor alemán se asume como parte de un "contenido" de la obra y no es abordada en el nuevo texto ya que no se relaciona demasiado con los aspectos ideológicos que se busca abordar aquí. Siendo así el nuevo texto se remite a hacer hincapié en ciertos aspectos que han sido desde el inicio de la investigación los motivos fundamentales del trabajo. En el caso del género esta escritura se aboca especialmente a la revisión de un pasado de opresión imaginaria y real sobre el género femenino. El objetivo de la nueva dramaturgia es claro, una revisión crítica del pasado del personaje de Ofelia como modelo imaginario del género femenino. Para conseguir esta revisión se cita la noción original de la Ofelia shakesperiana, y su interpretación romántica, en especial la idea de la muerte por amor culturalmente identificada con lo femenino. Como paso siguiente se propone, a través del discurso de la propia Ofelia, desmentir esta noción y hacer de la muerte una condición democrática que actuará sobre todos por igual.

> ***"Ofelia joven (Consolando a Hamlet):*** Amor, no. No es amor. Moriremos todos de lo mismo, pero no será de amor. Esa es la verdad. Amor, no, eso no tiene nada que ver. *(Le pone una máscara antigás)*La mostaza me da miedo. No me gustaría ahogarme en mi propia sangre, ¿sabe? eso me da miedo. Dicen que pasa eso, los pulmones se llenan de sangre y duele. Además la piel....los ojos.....el amor no me preocupa demasiado."

Retomando aquí el concepto de feminismo forense el amor aparece como una de las causales de la violencia sacrificial. O más bien es la

violencia sacrificial la que en la cultura patriarcal aparece constantemente revestida en el disfraz del amor como causa de muerte femenina. El texto construido pretende desnudar esta falacia, "No es amor" y la verdad es que nunca lo fue, pensando en los textos ya analizados, las Ofelias no mueren de amor, son asesinadas por el modelo que las construye. Es la escritura masculina la que predispone a la doncella a la muerte/desintegración/locura, es el castigo lo que mata. Esa idea es la que sostiene en el nuevo texto, la omnipresencia de las agresiones y castigos. Es el electroshock lo que duele, lo que aturde. Es la mostaza lo que mata, no el amor.

El Otro, la palabra del Otro.

Dentro de las características fundamentales de la puesta en escena del nuevo texto está la preponderancia de la palabra, del discurso de los personajes, especialmente de las Ofelias. Esto, más que ser una opción estética, tiene que ver con una operación política. Volviendo al referente del mundo binario planteado en el texto referente (Shakespeare) vemos que quien ostenta el discurso (la palabra) es el polo masculino (Hamlet, por ejemplo). Así en el texto referente el espacio de Ofelia es cercano al silencio ya que sus textos son funcionales y carecen realmente de discurso, salvo el discurso de la locura (escena de las flores). De este modo una de las operaciones y objetivos fundamentales de este texto es justamente la subversión de este orden dando a Ofelia la capacidad de elaborar discurso. La posesión de la palabra por parte de Ofelia es, en este caso, una primera operación de empoderamiento. Ofelia posee el habla como gesto fundamental y sin apropiarse del discurso de Hamlet, habla desde sí misma. Las tres Ofelias cuentan la historia, dan a conocer los detalles de su pasado accediendo a una cualidad de sujeto y desestimando los intentos de represión de Hamlet. En ese sentido es el propio príncipe quien opera como orden masculino al intentar restringir o invalidar el discurso de la Ofelias, repitiendo obsesivamente "Usted parece estar profundamente perturbada". Esta sentencia, misma sentencia que históricamente define a Ofelia, es desestimada en esta ocasión, aunque no negada, ya que visualmente en las Ofelias existen rasgos de turbación. La doncella por momentos está perturbada, aunque no "loca" ya que no guarda silencio y sus palabras

conservan en todo momento el sentido, es justamente eso lo que marca la diferencia. El dolor no invalida el discurso, el abandono tampoco, y en este caso ni el castigo ni la alienación restan razón al discurso de las Ofelias, sino por el contrario lo potencian ya que se convierten en la denuncia del abuso soportado. Perturbada o no, Ofelia recupera o adquiere la palabra, por lo tanto este espacio se transforma en el lugar de enunciación del Otro.

La enunciación de Hamlet

Se reitera que el dotar a Ofelia de discurso no revierte propiamente el orden en cuanto a ostentación de poderes ya que no se despoja a Hamlet de su correspondiente capacidad enunciadora. La capacidad discursiva del personaje masculino se mantiene a pesar de ubicarlo en el espacio del Otro. Esta es justamente la dislocación a la que es sometido el polo masculino en esta escritura. Situándose todos los personajes en el espacio de la alienación la identidad masculina se ve obligada a transitar entre los dos polos del modelo binario y enfrentar la ambigüedad de su construcción. Por esta incongruencia entre espacio e identidad masculina es que Hamlet por momentos se nombra mujer, y al momento siguiente se enfrasca en la negación de su condición presente de alienado. El discurso científico en este sentido viene a plantearse en equivalencia con el discurso de la dominación, ambos inútiles en boca de quien se encuentra sometido.

> "***Hamlet****: Como si fuera un médico, explicando los síntomas de una enfermeda.:* Es necesario llegar a comprender la dinámica precisa de la caricia. El particular método del cariño, cuya

> intensidad requiere del delicado control de la razón. Es necesario dominar el quieto equilibrio de la memoria, y así discriminar el material excedente y eliminarlo de modo que se eviten inconvenientes."

Es mediante esta contradicción que se pretende evidenciar/forzar el desplazamiento del centro de la enunciación. Así el polo masculino realiza la operación dominadora pero este acto carece de sentido al ser realizado en el espacio de la alteridad. Al ubicar la nueva fábula en el pliegue/fractura de la fábula original la violencia se transforma en un acto sin eco, en un golpe inocuo donde el daño es una condición preexistente más que un acontecimiento de la escena. El texto propone un ajuste de cuentas, una narrativa reflexiva en donde el juego represivo es simplemente un simulacro de un pasado ya escrito. La dominación es un acto irrealizable, así como la muerte, la dominación es el pasado, el orden anterior que ha predestinado a los personajes a un perpetuo *status quo* en el que el único acto posible es la palabra.

Estructura de la puesta

La estructura de la puesta se desprende, en este caso, de la estructura del texto. La ya mencionada escritura postmoderna lleva consigo elementos de fragmentación del discurso que acaban por eliminar la posibilidad de una sola línea de acción o de una fábula unívoca. Podemos describir entonces la estructura de texto y puesta como un formato similar al *collage*.

El concepto de *collage* es también la base del tipo de percepción que pretende producir la escritura escénica. Se trabaja en la puesta con una secuencia de elementos (la secuencia es imposible de eliminar en el teatro por la incidencia de la dimensión tiempo) que se estructuran entre sí por superposición o por asociación, pero no por una lógica causa/efecto. De este modo es difícil distinguir una fábula lineal. La composición del sentido se estructura no por la causalidad si no por la superposición o percepción simultanea de un elemento y otro. A este respecto se advierten inmediatamente tres elementos fundamentales -la palabra, la imagen y la música- que se superponen componiendo varios sentidos posibles.

Estos tres elementos a los cuales se les suma otro fundamental, el estado emotivo manejado por los actores, construyen una cantidad de significaciones posibles que se completan en la interpretación que realiza el espectador acerca de lo percibido.

Dirección o composición de las escenas.

Registro de actuación. Neutralidad como punto de partida para potenciar el significado.

Al momento de comenzar con los actores el trabajo de puesta en escena se reservaron 4 sesiones para la lectura, discusión y comprensión del texto. Luego de unas cuantas sesiones de discusión acerca de los significados, y sentidos posibles que se abordarían en el montaje se comenzó un periodo de lecturas dramatizadas para establecer, primero que

nada, la forma en que se trabajaría la palabra. Partir desde el cómo decir el texto era necesariamente el primer paso ya que el peso fundamental de la obra se encontraba en el discurso. En las primeras lecturas se observó en los actores una tendencia a interpretar los textos agregando a ellos intenciones, variaciones de velocidad, volumen, emotividad y matices en general. Luego de esto la indicación dada fue clara. La lectura debía ser neutra. ¿Qué significa neutro?

> "Neutral: Que no es ni de uno ni de otro, que entre dos contendientes no se inclina por ninguno
> Neutro, tra: Dícese del género que no es masculino ni femenino. Dícese del compuesto que no tiene carácter ácido ni básico." [(17)]

Ni lo uno ni lo otro, es decir, sin rasgos que lo caractericen como lo uno o lo otro. La lectura neutra fue la primera dificultad de interpretación del texto, justamente porque suponía una no interpretación. Luego de un tiempo se llegó a otra indicación, "No hay indicaciones, no hay circunstancias dadas, ni siquiera las del texto" "Sólo queda la palabra" "No hay personaje" La finalidad de tan radicales indicaciones fue resguardar la palabra de cualquier intento de ficción construida sobre ella y dejar como elemento fundamental el discurso. De modo que se eliminó también la herramienta del "sí mágico"[16] para evitar la representación de un personaje y transformar el acto del habla en la enunciación de un discurso. Así, la palabra se vuelve presente cada vez que es pronunciada, y se rompe, en cierta medida, el código ilusionista. El resultado de esto en tanto a registro

actoral es en algo similar al planteamiento brechtiano, el actor no busca ser otro en el escenario sino decir algo. El personaje, si bien existe indudablemente, se encuentra "detrás" del actor, como referente, o como parte del discurso emitido por el actor.

Por otro lado la idea de circunstancias dadas resultó contraproducente al objetivo requerido, ya que de haber recurrido a esta herramienta las circunstancias dadas habrían entrado en contradicción unas con otras. Se trabajó simplemente con una serie de indicaciones (que sugerían situaciones) pero que no se concatenaban unas a otras mediante la causalidad. La sugerencia de situaciones por lo tanto fue utilizada sólo como estímulo al actor, y no como una realidad de la ficción escénica.

Texto como partitura sonora.

Una vez logrado el registro neutro que potenciase el significado de la palabra se procedió a la composición sonora del texto. Desde la neutralidad adquirida en la lectura se planteó entonces el objetivo de utilizar las velocidades del habla, los colores vocales de los actores, las variaciones de intensidad en el decir y los distintos volúmenes como elementos significantes. No se trató de disociar el significado de la palabra de estos rasgos del habla, si no por el contrario, de potenciar el significado literal mediante recursos sonoros. Se trabajó para esto mediante la literalidad entre intensidad sonora y significado literario así como también con el contraste entre estos elementos.

La misma operación se realizó mas tarde con la música escogida para cada escena buscando en ciertos casos que potenciara el significado del texto y en otros (escena del baile, por ejemplo) que actuase en contradicción con el texto y la imagen.

Una vez terminada esta etapa se emprendió la tarea de componer una planta de movimiento. Se trabajó con movimientos coreografiados con precisión que debían ser realizados por los actores, componiendo imágenes que al ser yuxtapuestas al texto constituían significado. La planta de movimiento fue creada funcionalmente, con el objetivo de construir imágenes "fotográficas" que una vez instaladas como tales se completaran en significación al sumarse el texto y la música. En este proceso se buscaba un resultado similar al de una fotonovela. Esta analogía, más bien simple, expresa de alguna manera la intensión de una narrativa visual basada en la imagen estática más que en el tránsito.

La emoción y el tránsito.

Una vez construidas las dimensiones antes mencionadas se emprendió la tarea de habitar esta estructura con la emotividad necesaria para completar el sentido del discurso. En este punto, el proceso de ensayos se hallaba aproximadamente a la mitad (5 semanas). Recién en esta etapa del proceso se proporcionó a los actores indicaciones de interpretación a modo de estímulo. Se trabajó entonces con una retroalimentación entre lo percibido por el actor al realizar la acción y la indicación dada por la

directora. En esta etapa se comenzaron a construir los vínculos de tipo emotivo entre los caracteres existentes en la escena, utilizando como base dos estímulos, las acciones físicas predeterminadas en la planta de movimiento, y los vínculos reales entre los actores (vida cotidiana). Esté último punto resultó ser fundamental para reforzar un continuo tiempo presente en la actuación (cualidad presentativa) y evitar la caracterización y por lo tanto la ficción. Durante esta etapa se desarrolló la completación del sentido del discurso expresado en la obra, potenciándose la atmósfera dada por el estado emotivo de los actores en la escena. Este estado fue haciéndose más sólido a medida que aumentaba la comprensión por parte de los interpretes del discurso en términos ideológicos. Dado que el sentido se completaba mediante la superposición de los elementos y que dicho fenómeno era observable sólo desde la posición de público (fuera del escenario) para ayudar a la captación del sentido se recurrió a que los actores fueran retirándose del escenario (uno a la vez) y observando las escenas. En otras ocasiones para lograr el mismo efecto se utilizó un espejo de grandes dimensiones ubicado en una de las paredes de la sala de ensayos, de modo que los actores pudieran por momentos observar la imagen que estaban componiendo.

En esta misma etapa se trabajaron, por último, los tránsitos. Al decir tránsito nos referimos simplemente a las transiciones necesarias en la planta de movimiento para ir desde una imagen a otra. Una vez aprehendido el sentido general de la puesta como discurso se hizo posible y orgánico el desplazamiento físico de los actores. Estos, ya manejando el significado de

las escenas en cuanto registro emotivo, fueron construyendo el sentido del movimiento como desplazamiento entre una unidad significante y otra.

Acción dramática *versus* tensión.

Como es sabido, el concepto de ación dramática ha funcionado a través de la historia del teatro como uno de los elementos base de lo que constituye la escritura dramática. La diferenciación entre los formatos de narrativa y drama es justamente dada por la presencia de la acción, entendida esta como el desarrollo de un acontecimiento en el presente de la ficción construida en el texto. El concepto de acción se mantuvo como condición esencial durante siglos viniendo a ponerse en duda recién en el siglo XX. Es con la aparición de estilos como el realismo épico y el llamado "Teatro del absurdo" (Beckett, fundamentalmente) que se presenta la posibilidad de la construcción teatral sin acción dramática. Otra de las formas en que se ha definido la acción de modo didáctico (desde la escuela realista rusa y sus reformulaciones americanas) es como la modificación del estado o situación inicial hacia una situación final sustancialmente diferente. Este modelo es quebrado de modo evidente por el movimiento absurdo en el que la mayoría de las veces la situación inicial permanece inalterada hasta el final de la obra sugiriéndose incluso que tal situación permanecerá de modo perpetuo después de terminada la obra. Para tal sugerencia claramente es necesario el uso del concepto de ficción como parte de la escritura. Pensando en "Esperando a Godot", la pieza emblemática del absurdo, vemos que Beckett propone una ficción en la que

dos personajes esperan a un tercero que jamás aparece. Dejando a un lado la cualidad metafórica del texto vemos que la ficción es un elemento innegable, y dentro esta se plantea una situación estática que amenaza con perpetuarse hasta el fin de los tiempos, o en términos concretos, más allá del final de la escritura de la pieza. Por otro lado el modelo brechtiano, rechazando la ficción pone énfasis en la comunicación de un discurso ideológico con fines didácticos. Al rechazar la construcción de una ficción este modelo también pone en duda, aunque no radicalmente, la necesidad de la acción dramática como pie forzado para la teatralidad. Esto por que al evidenciarse la representación no se pretende que el acontecimiento tenga lugar en la escena sino que se muestra explícitamente la recreación del acontecimiento como parte de un discurso con fines didácticos. Estas características, cada una en clave opuesta a la otra, tienen en común el prescindir en alguna mediada del desarrollo efectivo del acontecimiento sobre la escena reemplazando la acción por otros elementos. A pesar de que el absurdo reemplaza la acción por situación y el modelo brechtiano la reemplaza por discurso ambos modelos muestran una importante similitud en un plano más profundo. La situación, en el teatro del absurdo es tan sólo un elemento al servicio de un discurso, de tal modo que realmente ambos teatros se manifiestan a favor de reformular la construcción dramática de modo que esta se ponga al servicio del contenido político del discurso que pretenden enunciar. La situación estática del absurdo no es necesariamente un elemento estético sino más bien una metáfora de la visión de mundo de la postguerra europea, dicho de otro modo. la situación no cambia por que esto significa el sin sentido y la estaticidad de la existencia humana. De tal

modo el absurdo sacrifica una normativa estética a favor de la óptima comunicación de un discurso, misma operación que realiza Brecht. Claramente se trata, a pesar de la pregnante dimensión política de sus trabajos, de artistas que funcionan aun en un universo estético, sin embargo podemos afirmar que estos priorizan la cualidad discursiva de sus trabajos sobre las reglas estéticas. Curiosamente el resultado son modificaciones estéticas que con el tiempo han adquirido el carácter de revoluciones en el mundo de la forma.

En la creación de la reescritura del personaje de Ofelia nos planteamos recoger los elementos antes mencionados (situación y discurso) en reemplazo de la acción dramática. Esta sustitución es realizada también en razón a la utilidad que presentan respecto a la dimensión política del texto. De tal modo en esta reescritura tampoco existe acción dramática sino una situación estática en la que se desarrollan acciones físicas. Se plantea en la obra un universo estático que se agita y se convulsiona pero no se modifica. Este rasgo es funcional a cierto carácter que podríamos llamar de denuncia, la denuncia del castigo y la represión sobre la otredad. Para hacer efectivo este carácter se precisa una situación estática que muestre un estado anquilosado y peligroso que evidencie el horror del *status quo* de la represión. La misma finalidad cumple el estatismo respecto al discurso, la denuncia se expresa mediante la palabra como fundamento del discurso, y se realiza en razón a un presente perpetuo que acusa una situación desesperada pero permanente.

Como resultado a este formato surge un elemento dinámico que reemplaza a la acción en cuanto a instrumento captador de la atención del público. Este elemento es la tensión que se produce entre las diversas instancias de la enunciación. La tensión en este formato funciona como una red de corrientes subyacentes al texto, que se materializan en la puesta pues precisan de la emotividad y del cuerpo de los actores para existir.

De este modo la obra se sustenta en una secuencia de unidades significantes y en la tensión entre una y otra, o más bien en la tensión entre una unidad y presente y una futura. Podemos identificar dos tipo de tensión o dos formas de generarla,: Tensión entre significados y tensión entre los cuerpos y emotividades de los actores. La segunda forma de tensión dice relación con el uso de la emotividad de los actores por sobre la caracterización de un personaje. Ahora bien, no se pretende en ningún momento reemplazar la fábula por una línea de tensión a modo de línea de acción. Por el contrario de trata de una estructura o red de tensiones que pontencian el significado global de la puesta justamente por la contradicciones o conflictos que se generan entre una corriente y otra.

Por otro lado la contención de la emoción por parte de los actores hace perceptible la incoherencia entre carga emotiva y elemento expresivo, o sea, existe tensión en el acto de contener la emotividad. De tal modo el registro neutro usado como punto de arranque al ser cargado de emotividad contenida se transforma en un estado de permanente tensión que resulta más

efectivo en la captación de la atención, que una expresividad que subraye la emotividad a nivel de significación.

El espacio escénico



La construcción del espacio escénico obedece a un ejercicio de composición destinado a establecer un estado tensional y emotivo. Entendemos por composición la ordenación de los elementos en el espacio obteniéndose cómo resultado la modificación de ese espacio en términos de lectura o significado.

La escena se mantiene en todo momento como el espacio del discurso y no como lugar ya que no está en juego la característica material y funcional inherente al concepto de lugar. Un lugar presenta sólo una significación la cual se construye desde su función y posibilidad de ser habitado con una finalidad concreta. En este caso es necesario una suma de referencialidades para construir una significación compleja a través de la síntesis. En el espacio propuesto la finalidad es albergar un discurso que contiene una multiplicidad de sentidos y es por esto que resultaría imposible la recreación o mímesis de un lugar. Esto ya que mediante la reproducción de un lugar cotidiano se excluirían posibilidades de otros sentidos posibles en términos visuales.

Se utilizan en la construcción del espacio al menos tres lugares como referentes rescatando sus atmósferas, estos lugares son: un hospital psiquiátrico; un refugio antiaéreo o bunker y por último el lugar imaginario de las pesadillas, entendido como la atmósfera que alberga el sin sentido y el horror del sueño. Usando esos lugares como referentes y sirviéndose más de sus significados que de sus rasgos visuales concretos se elabora el espacio del discurso en el que los referentes se vuelven interpretaciones posibles, y a la vez simultáneas.

De este modo todo cuanto existe en el escenario se vuelve parte de un espacio que posibilita el discurso, esto se hace extensivo a los lenguajes del diseño de la escena. Por ejemplo, la iluminación existe dentro del espacio propuesto y no sólo como iluminación sino como mecanismo dentro de la

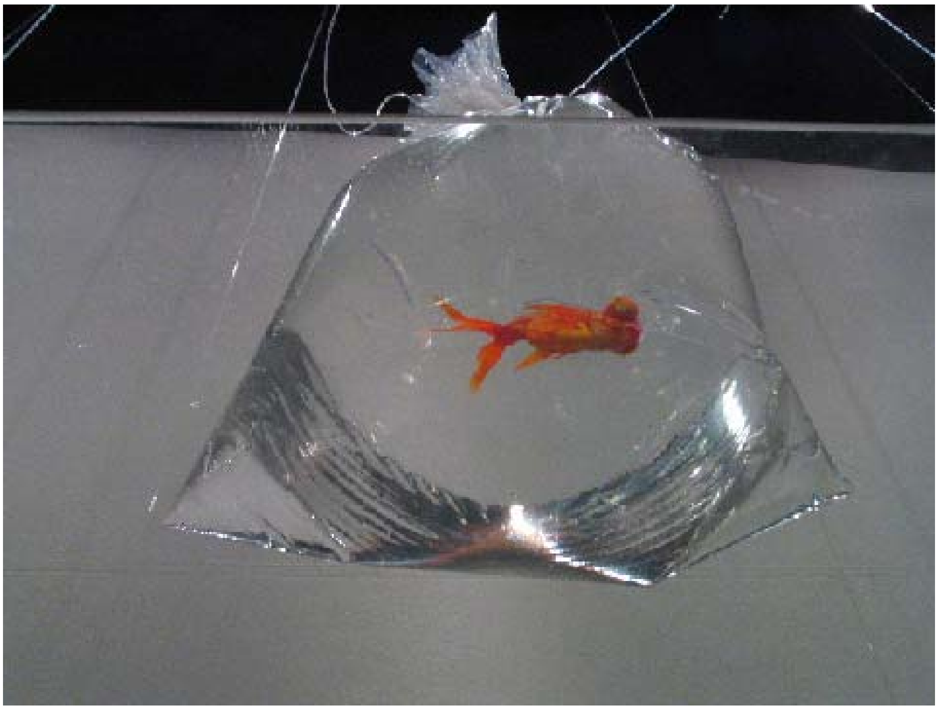
escena. Es por esto que tanto los focos como los cables son totalmente visibles y forman parte de la escenografía en tanto objetos que además cumplen la función de iluminar.





Los elementos visuales se hallan mezclados sobre la escena de este modo para crear un espacio libre de convenciones teatrales. No existen afores por lo tanto no hay posibilidad para los actores de salir del escenario, y del mismo modo todo lo que produce un efecto en la escena, es visible a los ojos del público. Volvemos a citar en este caso la forma de iluminar, que recuerda en cierta medida a Brecht, en su postulado de hacer visible el truco para escapar al ilusionismo y asumir que se está en escena antes que nada para comunicar algo, algo más importante que la estética y la ilusión; un discurso.

En tanto a los objetos presentes sobre el escenario estos son pocos y precisos: Cuatro peces vivos dentro de cuatro bolsas con agua. Cuatro máscaras antigás y cuatro pañuelos floreados. (Por supuesto el usar cuatro de cada elemento dice relación con la cantidad de actores que habitan la escena de modo que cada objeto es aquello que espera a ser usado por el actor aunque este uso no se realice) Estos objetos están cargados de significado, sin embargo lejos de funcionar a modo de metáfora la operación que se realiza para instalarlos es una de evidente literalidad. Se eligen estos objetos simplemente por que están mencionados explícitamente en el texto y se hacen presentes en el escenario evidenciando la operación fundamental del teatro como oficio, hacer cuerpo la palabra.



"Yo parecía un pez, así me retorcía, como un pez. ¿Así que no me conoces?
Yo me retorcía de memoria, más bien por suposición, por que suponía como se retuercen los peces en la cama."
"Yo estaba segura de que moriría en la cama de algún desconocido. Alguno de ellos sacaría de pronto una navaja enorme y me abriría entera de abajo para arriba...como a un pez."



> "Mostaza, shhhh. Provoca enrojecimiento de la piel con aparición de ampollas e inflamación, especialmente en áreas donde las glándulas sudoríparas se encuentran en mayor número. Si es inhalado, causa quemaduras y ampollas en los tejidos pulmonares. Mostaza. I-pe-ri-ta.

Sería en este caso imposible graficar el gas mostaza propiamente tal por lo que se usa un elemento que hace referencia a él, la mascara antigás es el artefacto que puede proteger de la terrible muerte que este gas produce.



***"Hamlet**:* Hay un remedio maravilloso para tratarnos a nosotras las enfermas, LA OPERACION y sirve para hacer de una paciente difícil una persona controlada. A las mujeres operadas les cubren la cabeza, rapada con el propósito de abrir el cráneo, con bonitos pañuelos floreados, las mujeres operadas parecen eternamente felices, inmutables, las enfermeras las llevan de paseo por el jardín y hablaban de lo bien comportadas que están las pacientes, "ojalá a todas ustedes se les haga pronto la operación".

De este modo los tres objetos escogidos son la graficación literal de lo mencionado en el texto, y a la vez significan cada uno una forma de agresión y daño.

Así el espacio construido sobre la escena opera como un contexto para el discurso tanto en términos estéticos como ideológicos, apoyando y facilitando en el aspecto visual y atmosférico la comprensión de las inquietudes planteadas por el espectáculo.

Se adjunta a continuación el texto de la obra, construido como un palimsesto sobre cuatro textos preexistentes: Hamlet, de William Shakespeare; *Die hamletmaschine*, de Heiner Müller; Esquela de defunnción, del mismo autor y Rostros en el Agua de Janet Frame.

Ofelia, o el mal imaginario.

Ofelia joven en oscuridad: ¿Que es un agujero?
Un agujero es un huequito pequeño y oscuro donde se guardan las agujas.

(otra voz femenina) Mostaza: Aquello que arde, que hace sangrar los ojos y la piel, mostaza: lo que rompe la nariz por dentro, lo que hace sangrar la boca. La constante presencia de aquello que nos matará. *(Luz desde un costado ilumina las siluetas de cuatro personas sentadas en el suelo)*

Hamlet: Cliffheaven, el último reducto de la familia real. La reina ardiente, el rey asesino, el perturbado príncipe Hamlet, yo, su perturbada enamorada, mi triste padre el lameculos del rey, mi hermano idiota. Aquí en el sanatorio de Cliffheaven se arrastra lentamente toda la familia real.

Ofelia 1*:* Está helado. Busco un par de calcetas de lana para calentarme los pies. Si me ponen electroshock con los pies fríos me voy a morir, y luego me sacarán por la puerta trasera hacia la morgue.

Ofelia 2: Por las mañanas tenemos miedo, pasa la enfermera del turno de día y lee su lista con nombres. El shock eléctrico está de moda para tranquilizar a las pacientes, para calmarnos y hacernos entender.

Ofelia 1: Hago memoria.

Hamlet*:* Me concentro en lo que pasó ayer. ¿Lloré?

Todos*:* No.

Ofelia 2: ¿Desobedecí a las enfermeras?

Todos: No.

Ofelia *1:* ¿Hablé demasiado?

Ofelia joven:. Mostaza, shhhh Provoca enrojecimiento de la piel con aparición de ampollas e inflamación, especialmente en áreas donde las glándulas sudoríparas se encuentran en mayor número inhalado, causa quemaduras y ampollas en los tejidos pulmonares. Mostaza. I- pe-ri-ta**.**

Hamlet: La enfermera se acerca, dice "Le toca tratamiento, no tome desayuno, y no se vista, sáquese los dientes."

Ofelia 2: Todas las pacientes tenemos dientes postizos.

Ofelia joven: Se cierran con cuidado todas las puertas, y nos quedamos ahí, escuchando.

Ofelia 1: Las otras pacientes toman desayuno en el comedor, rezan antes de comer y luego se oye el ruidito de las cucharas…nada más...

Hamlet:…nada mas…el desayuno debe comerse en silencio.

Ofelia 2: Dos enfermeras recolectan los dientes de todas nosotras, los ponen en tazas con los nombres escritos en una tela adhesiva. Yo busco un par de calcetines por que tengo los pies fríos y no me quiero morir.

Ofelia 1: Una de las pacientes se pone pantalones debajo de la camisa de dormir, por si patalea mucho delante del doctor, para que no le vea el...

Ofelia joven: ¡Sapo! Mostaza: cáncer de boca, garganta, tracto respiratorio y piel.

Ofelia 2: Las enfermeras nos refriegan las sienes con agua, jabón y alcohol.

Ofelia joven**:** Arde.

Ofelia 2: El agua se mete en los oídos, las pacientes gritan.

Hamlet: Queremos ir al baño, todas, es por los nervios. Entra el doctor, yo soy la primera.

Ofelia joven: Camino hacia la cama y me subo.

Ofelia 2: Es mejor ser la primera, mejor que esperar.

***Ofelia** 1:* Me recito un acertijo que aprendí en el colegio, mi compañera de banco tenía una caja de 24 lápices de colores.

Hamlet: "¿Que es un agujero?

Ofelia Joven: Un agujero es un huequito pequeño y oscuro donde se guardan las agujas"

Hamlet: El doctor ajusta la máquina...

***Ofelia** 1:* “Cierre los ojos” tres enfermeras me sujetan, siento que me caigo, oscuro, creo que los ojos se me dan vuelta y se miran entre ellos.

***Ofelia joven**:* Mostaza, daño en las mucosas.

***Ofelia 1**:* Creo que me levanto y trato de acercarme a mi, de buscarme y saber donde estoy, pero no sé.

***Hamlet**:* Me he borrado. Me hacen tomar un té muy dulce.

***Ofelia joven**:* Mostaza

***Ofelia 1**:* “Ya? Ya me lo hicieron?

***Ofelia 2**:* “Si, duérmete.”

***Ofelia 1**:* Estoy completamente despierta. Me va a tocar tratamiento mañana.

Ofelia 1: *(mientras Ofelia joven aborda a Hamlet quien está catatónico, ella lo toca y lo besa sensualmente el no reacciona)***:**Algo se me rompía en el cuello cuando él se acercaba a mí. Algo se me apuraba en el centro, y me llenaba la boca de espinas y me dejaba muda. El príncipe me acariciaba las mejillas y sus manos eran todavía más suaves que las mías. Y me decía “Estas tan linda, ¿Cómo hacen las mujeres para verse de ese modo? Como

si acabaran de cortarlas de un jardín de rosas.” Y yo pensaba que me moría, con la punta de los dedos el se paseaba por mi cuello y yo me rompía, me quebraba de amor. Y con la punta de los dedos deshacía los nudos de mi boca, y con la punta de su boca se paseaba por mis lugares lejanos y yo me moría, me moría.

Ofelia 2: Este es un día soleado. Llegan las moscas, gordas y furiosas a engordarse aun más. No ponen la inyección contra el tifus. Nos sentamos en sillas en la mitad del patio mientras nos peinan el pelo con parafina para matar a los piojos. El primer día del mes es el día del baile, hoy habrá baile en el comedor a las 4 de la tarde.

Hamlet: Hoy peleamos mucho y a varias pacientes las envían a aislamiento. Algunas bailan, están ansiosas, otras siempre están quietas, sólo mueven la boca. Los labios se tuercen sobre las encías sin dientes. Tenemos las caras de un color café extraño. Todas nos estamos volviendo de ese color café, no es el sol, no es la piel que se broncea. Ese el color de la descomposición. El color de los locos. Algo así como una sombra.
(Se configura el baile de los internos del manicomio, canción de Doris Day- “Que será , será”)

Ofelia 1: *(Retirando de una repisa una de las máscaras antigás)* Tenemos la cara manchada, tenemos encima una sombra. Se debe tener cuidado con nosotras. Nada debe asustarles más que la memoria de las víctimas. Por que recordamos cada uno de los golpes recibidos, cada mirada, cada risa, cada

mueca de desprecio. Cada uno de los castigos, de los tratamientos, cada inmersión en agua fría la tenemos guardada entre los dientes. Cuidado con nosotras por que nosotras odiamos. El odio es propiedad de las víctimas, ustedes simplemente nos deprecian, el odio es más grande, más puro, más fuerte. Aliméntame el odio que te tengo, golpea mas fuerte, escupe otra vez, enciérrame. No digas que no te lo he advertido, se debe tener cuidado con nosotras por que nuestro odio será infinito.

Hamlet: Las úlceras en el tejido pulmonar provocan invalidez crónica y muerte. Esto debido al sangramiento de las ampollas dentro de los pulmones, el afectado experimenta una sensación de ahogo dado que la sangre va poco a poco llenando la cavidad pulmonar.

Ofelia 2: El martes es el "día de la salchicha". El jueves, el día del pastel de manzana, el domingo es el día de visitas y el lunes el día de las películas.

Ofelia 1: El pájaro azul

Ofelia 2: El primer día del mes es el día del baile. Además habrá un día que será el día de la operación.

Hamlet: Hay un remedio maravilloso para tratarnos a nosotras las enfermas, LA OPERACION y sirve para hacer de una paciente difícil una persona controlada. A las mujeres operadas les cubren la cabeza, rapada con el propósito de abrir el cráneo, con bonitos pañuelos floreados, las mujeres

operadas parecen eternamente felices, inmutables, las enfermeras las llevan de paseo por el jardín y hablaban de lo bien comportadas que están las pacientes, "ojalá a todas ustedes se les haga pronto la operación".

Ofelia Joven: El mago de oz

(Ofelia 1 sufre una especie de ataque, un ardor insoportable en los ojos y en la garganta. Los otros personajes la sujetan para calmarla y le ponen parches en los ojos y boca y le aplican algo, quizás un calmante que la deja quieta)

Ofelia 1: Jugábamos juntos, en ese tiempo era todo tan casual, la casualidad funciona sólo una vez, cuando te conoces. Después ya no, después es necesario empezar a buscarse. Yo lo buscaba, lo miraba de reojo por los salones. El me saludaba con un beso lento en la mano, con reverencias exageradas y sonrisas escondidas. Por que hacías eso, si no me querías? ¿Por que Hamlet? ¿Por qué me querías si pensabas dejarme? ¿Fue fácil? Dejarme, ¿Fue fácil, Hamlet?

Ofelia Joven: *(A Hamlet)* Te está llamando, debe ser que te echa de menos.

Hamlet: No, no soy yo.

Ofelia 1: Hamlet no está, Polonio…tampoco está. Y yo …me voy a ir, me estoy yendo. Está tan bonito aquí…es por las flores, ¿Te gustan? Hay tantas flores, a mi me gustan los cardos…por que duelen.

¡Hamlet! Es el mismo mal que nos matará a los dos, pero no estás, y ya no puedo más esperar que el mal te traiga de vuelta. Yo me voy a ir.

Los cuatro: Uno de estos días voy a morirme. Cualquier día de estos se me acabará la piel para las heridas. Ya no tendré vergüenza de cortarme la lengua en pedazos y comenzaré a tragar cuchillos sin dolor y con poca vergüenza. Uno de estos días se me acabará el dolor y llegará fácil la muerte. No me va a doler nada, sino las ganas de estar dormida.

Ofelia 2: He decidido que quiero portarme bien. (*Ofelia1 pone a Ofelia 2 un pañuelo floreado en la cabeza)* Me voy a morir un día de estos y ya será imposible hallarme por que me habré perdido. *(Por el pañuelo)* Me queda bien ¿no? ¿Cómo me veo?

Hamlet: Los síntomas suelen aparecer al cabo de unas 2 horas después de la exposición. Los efectos a largo plazo incluyen hipersensibilidad, fatiga pulmonar y tos crónica, dolor de pecho, cáncer de boca, garganta, tracto respiratorio y piel. También ha sido relacionado como causante de leucemia y defectos en fetos.

Ofelia 2: Y un extraño terrible te llevará de mi. Un terrible extraño te tocará de la muerte con la punta de los dedos. Y yo lejos imaginándote desaparecido. Yo tragándome tanta muerte, y tu muriendo. Muriéndote….debajo de un extraño, atravesado por otro, herido de otro. Es difícil estar muerta Hamlet….es todavía más extraño que estar loca. ¿Por

que ese afán de hacerme mal? Los hombres son tan malos, sabes, se rehusan a quedarse con nosotras, se creen mejor que una...

Hamlet: Discúlpeme, yo a usted no la conozco, usted parece profundamente perturbada.

Ofelia 2: El día en que me dejaste, me hubiese gustado, ese día, ser un extraño….para llevarte lejos, y apartarte de mi, para matarte como se muere atravesado de un extraño.

Hamlet: Usted parece estar afectada, permítame. *(Le parcha los ojos)*Lamento mucho que se encuentre usted en ese estado.

Hamlet: *(Como si fuera un médico, explicando los síntomas de una enfermedad)* Es necesario llegar a comprender la dinámica precisa de la caricia. El particular método del cariño, cuya intensidad requiere del delicado control de la razón. Es necesario dominar el quieto equilibrio de la memoria, y así discriminar el material excedente y eliminarlo de modo que se eviten inconvenientes.

Ofelia joven *(Acercándose a Hamlet)**:*** Aprenderás la dinámica precisa de la caricia, el ángulo exacto que marca la diferencia entre el daño y la belleza.

Hamlet: Discúlpeme, me parece que se encuentra usted perturbada. Ya es la segunda vez que me toca de esta manera.... y yo a usted no la conozco....

Ofelia joven*:* Sí, es verdad que me buscaba en las camas de hombres desconocidos. Yo parecía un pez, así me retorcía, como un pez. ¿Así que no me conoces? Yo me retorcía de memoria, más bien por suposición, por que suponía como se retuercen los peces en la cama.

Ofelia 1: Cada cama prometía un asesinato,

Ofelia 2: Una definitiva muerte por estrangulamiento.

Ofelia joven: Esto es morirse y es soportable.

Ofelia 1: Esto no duele, es fácil.

Ofelia 2: Esto no duele, no duele nada.

Hamlet: Mentira, duele, siempre duele.

Ofelia 2*:* Yo estaba segura de que moriría en la cama de algún desconocido. Alguno de ellos sacaría de pronto una navaja enorme y me abriría entera de abajo para arriba...como a un pez. Y al día siguiente yo aparecería transparente y abierta, inmóvil y callada.

Hamlet**:** (*Como si fuera una mujer)* Transparente y abierta, inmóvil y callada, linda, linda.

Ofelia Joven *(A Hamlet)*: Todas esas cosas hice para eliminar definitivamente la probabilidad de ti. Ya ves, no morí en cama de un extraño, te esperaba a ti. Olvidaste asesinarme, como puede ser?

Ofelia 1: Cada noche contigo era la víspera del estrangulamiento. ¿No lo notaste? De abajo hacía arriba, abierta como un pez.

Ofelia Joven: No puedo perdonarte tamaña falta de compromiso. Me hiciste suicida. Y te dejaste matar por un extraño.

Hamlet: Si me disculpan, yo no creo comprender de que hablan. Yo.... me parece, más bien estoy seguro que a ustedes no las conozco....ustedes parecen estar profundamente perturbadas.

Ofelia 2: Está un poco desorientado.

La muerte de Hamlet

Ofelia 1: No seas cobarde amor, es hermoso morir en la falda de quien te ama. Piensa en mi como en tu madre, tanto te quería yo, como si fuese tu madre.

Ofelia joven: No tengas miedo, la muerte en manos de la enamorada es siempre más dulce, es así como debe ser.

Ofelia 2: Tu siempre has sido mío, ya ves, soñar contigo ha sido durante años mi única posesión.

Ofelia joven: Extrañarte ha sido mi único derecho, mi entretención principal, mi motivo.

Ofelia 1: Nada mas dulce que vivir por amor, ya ves, por tu amor he vivido sin dudar jamás que mi nacimiento llevó escrito tu nombre.

Ofelia 2: Así fue, yo nací para necesitarte, pare extrañarte, para ti. Ahora, no tengas miedo amor,

Ofelia joven: …si yo nací para ti tu naciste para morir en mis faldas.

Ofelia 1: Este es mejor final para la historia, te quedarás conmigo, así ha debido ser,

Ofelia 2: Te quedarás en mi,

Ofelia 1: quieto,

Ofelia joven: callado,

Ofelia 2: abierto como un pez.

Ofelia joven: No seas cobarde, amor.

(Al concluir este asesinato las tres se van a ubicar muy juntas en una esquina , lánguidas como si estuviesen muertas)

Ofelia 1: Puede comenzar, estamos listas.

Hamlet: *(Desde su posición de muerto).* ¿De verdad?

Ofelia 2: Por supuesto, comience cuando quiera.

Hamlet: Muchas gracias. Estaba muerta cuando llegué a casa. Yacía en la cocina, sobre las baldosas apoyada a medias sobre el vientre y sobre el costado, con un a pierna doblada como cuando dormía y con la cabeza cerca de la puerta. Me agaché, atraje a mí su cabeza y dije la palabra con que me dirigía a ella cuando estábamos solos. Me veía a mí mismo apoyado sobre el bastidor de la puerta, observándome en cuclillas a las tres de la mañana, inclinado sobre una mujer quizá inconsciente, quizá muerta, hablando con ella como con una muñeca. Su rostro era una mueca,

Ofelia joven: Yo soy Ofelia, arrastrada por el río.

Hamlet: … la hilera superior de dientes torcida en la boca abierta, como si la mandíbula se hubiese desencajado.

Ofelia joven : Soy la mujer con la soga al cuello.

Hamlet: Cuando la levanté oí como un gemido que parecía venir de sus entrañas. Ya la había visto más de una vez yacer como si estuviera muerta al volver yo a casa. Ya la había levantado con miedo (esperanza) de que estuviera muerta.

Ofelia joven: La mujer con las venas rotas, la mujer de la sobredosis, nieve sobre los labios.

Hamlet: Aquel sonido espantoso tenía algo de tranquilizador, una respuesta. La llevé al dormitorio, pesaba mas que de costumbre, estaba desnuda debajo de la bata. Cuando deposité el bulto sobre la cama una prótesis dental se le cayó de la boca. Debía haberse aflojado en la agonía.

Ofelia 1: Soy la mujer con la cabeza en el horno. Estoy sola con mis pechos mis muslos y mi adentro.

Hamlet: Volví a la cocina y cerré el gas, volví a la habitación y la observé un momento más. Recordé las anteriores muertes que ella había buscado insistentemente, sin éxito hasta aquella noche.

Ofelia 1: Yo soy mía y si quiero me rompo.

Hamlet: Una vez con una hoja de afeitar, otra vez con una soga, con mercurio de un termómetro, con medicamentos de varios tipos, una quiso saltar por el balcón pero aquella vez yo estaba en casa.

Ofelia 1: Rompo las herramientas de mi cárcel, la cama, la silla la mesa, el piso.

Hamlet**:** Llamé por teléfono a un amigo, me resistía a pensar que esta vez si estaba muerta. Luego llamé a la ambulancia. ¿ESTÁ USTED LOCO? ¡APAGUE INMEDIATAMENTE EL CIGARRILLO! ¿MUERTA? ¿ESTÁ USTED SEGURO? SI, DESDE HACE DOS HORAS POR LO MENOS. ¿NO NOTÓ USTED QUE SU MUJER….? ¿DONDE ESTÁ LA CARTA? ¿QUE CARTA? NO HADEJADO NINGUNA CARTA ¿DONDE ESTUVO USTED DESDE TAL HORA A TAL HORA? LA CITACIÓN… MAÑANA A LAS NUEVE… EN EL JUZGADO. VENDRÁN A RETIRAR EL CADÁVER. AUTOPSIA, NO SE PREOCUPE NO SE NOTA NADA.

Ofelia joven: Con manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé, y me usaron sobre la cama, la silla, la mesa, el piso.

Hamlet:. Estaba muerta cuando llegué a casa. Yacía en la cocina, sobre las baldosas apoyada a medias sobre el vientre y sobre el costado.
Ofelia joven: Salgo a la calle vestida con mi sangre.

Hamlet: Esperar el coche fúnebre con una mujer muerta en la habitación de al lado. El tiempo sí es irreversible.
Tres veces durante la noche fui a la habitación de al lado, tres veces las destapé y la observé y me aseguré de que estaba muerta.

Ofelia joven *(Consolando a Hamlet):*Amor, no. No es amor. Moriremos todos de lo mismo, pero no será de amor. Esa es la verdad. Amor, no, eso no tiene nada que ver. *(Le pone una máscara antigás)*La mostaza me da miedo. No me gustaría ahogarme en mi propia sangre, ¿sabe? eso me da miedo. Dicen que pasa eso, los pulmones se llenan de sangre y duele. Además la piel....los ojos.....el amor no me preocupa demasiado.

Ofelia 1: ¿Tu mujer se ha muerto?

Hamlet: Si, ahogada.

Ofelia 1: ¿En sangre?

Hamlet: En gas,

Ofelia 1: Gas.

Hamlet: Gas de la cocina, del horno en realidad.

Ofelia 1: Ahhh......No se que decirte.

Hamlet: Se ha suicidado.

Ofelia 1: Ya veo.

Ofelia joven: Es realmente una lástima, lo lamento mucho.

Voz en off:

Hay un sauce
Que ha crecido torcido al borde de un arroyo
Y sus pálidas hojas copia
En la corriente cristalina
Allá con guirnaldas fantásticas fue ella
Tejidas de azucenas, ortigas margaritas
Y esas largas orquídeas que se conocen como dedos de muerto.
Allí por las pendientes ramas
Para colgar sus hierbas en corona
Intentaba trepar
Cuando una envidiosa rama
Se rompió baje el delicado peso de la niña.
Ella y sus bellas flores
Cayeron en el lloroso arrollo.
Sus vestidos se abrieron y a modo de sirena
La mantuvieron a flote un corto tiempo
Mientras ella cantaba trozos de antiguas melodías
Sin percatarse de su desdicha.

Sus ropas, pesadas con el agua
Hundieron a la pobre desdichada
Cayendo así la doncella
Desde su canto melodioso hasta su cenagosa muerte.*

*LOS TEXTOS ESCRITOS EN AZUL FUERON TOMADOS LITERALMENTE DE LA OBRA *HAMLET*, DE WILLIAM SHAKESPEARE.

* LOS TEXTOS ESCRITOS EN VERDE HAN SIDO TOMADOS LITERALMENTE DE LAS OBRAS DE HEINER MÜLLER *DIE HAMLETMASCHINE*, Y ESQUELA DE DEFUNCIÓN

*LOS TEXTOS ESCRITOS EN ROJO CONSTITUYEN UNA ADAPTACIÓN LIBRE SOBRE EL PRIMER CAPÍTULO DE LA NOVELA *ROSTROS EN EL AGUA* DE JANET FRAME.

Capítulo IV

Conclusiones

Concluir el presente trabajo implica revisar el material adquirido hasta el momento y por fin atribuir cierto significado global y cierto sentido a los hallazgos obtenidos, sobre todo, en el análisis de los textos. Sin embargo en este caso es necesario dividir las conclusiones en dos ámbitos, uno teórico, que dice relación con la significación del resultado del análisis de los tres textos escogidos, y otro ámbito práctico que incluirá las disquisiciones finales acerca del proceso y resultado de la obra "Ofelia o el mal imaginario"

Es evidente que estos dos aspectos del trabajo se retroalimentan en más de un momento y en la exposición de las conclusiones se hará notar esta correspondencia cada vez que sea necesario. Sin embargo existe la necesidad de separar la el trabajo de reescritura y puesta en escena del análisis de contenido de los textos preexistentes, ya que evidentemente el trabajo de creación obedece en gran medida a un área del conocimiento bastante ajena o diferente a los cuerpos teóricos usados en el análisis de los textos.

Del análisis de los textos de William Shakespeare, Marco Antonio de la Parra y Heiner Müller.

Evolución en la construcción de la identidad del tipo doncella trágica (Ofelia)

Desde el parentesco a la autonomía.

El primer resultado evidente obtenido del análisis comparativo de los tres textos dice relación con la construcción o configuración de la identidad del personaje de Ofelia. Esta identidad evoluciona significativamente desde el texto referente hasta la escritura de Müller pasando desde una identidad construida en base al parentesco hasta una identidad independiente de otros sujetos que hace posible y efectiva la apropiación por parte del personaje de su cuerpo y su identidad.

La Ofelia de Shakespeare, como ya mencionamos en el análisis, responde en su constitución de identidad a un ser determinado por las relaciones de parentesco, efectivo o potencial, con los varones que se desenvuelven en el contexto social que la contiene. La prueba de esto es que su muerte, una verdadera desintegración de su mente y su cuerpo, obedece a

la tragedia de perder estos pivotes masculinos que sostienen su existencia proporcionándole la posibilidad de existir en tanto hija, hermana o novia.

Esta constitución de identidad está íntimamente ligada a la construcción del género femenino entendido como el conjunto de rasgos asociados al comportamiento de la mujer. Ofelia presenta en sus características un comportamiento acorde con el tipo femenino vigente en la época. Se debe mencionar que usamos en este caso la categoría de género para analizar la obra de Shakespeare tomando en cuenta que tal categoría no existía como tal en la época isabelina. La construcción del concepto de género es de hecho posterior y opera como categoría de análisis recién desde mediados del siglo XX. La idea de que existen en la constitución del universo humano dos géneros que conforman un par en oposición es una concepción relativamente moderna que aparece para estratificar y diferenciar de modo radical a hombres y mujeres como identidades opuestas. Previa a esta diferenciación entre los sexos existe una que no es del todo binaria aunque sugiere una cercanía evidente con este paradigma. Anterior al concepto de género o de los géneros como identidades en oposición existió una diferenciación en términos eminentemente jerárquicos que caracterizaba a la mujer como un hombre inferior o incompleto. Evidencia de esta concepción se encuentra en las ciencias médicas y más tarde en el psicoanálisis. [17]

[17] Freud como heredero de esta concepción plantea que la psiquis de la mujer opera en razón al síndrome de castración imaginaria o envidia del pene.

De este modo es evidente que en la época de Shakespeare la mujer no existía aun como identidad diferenciada del hombre de modo absoluto sino como un hombre incompleto o imperfecto. Se utiliza entonces el género como categoría de análisis de un universo que no fue construido bajo ese prisma sino bajo una mirada ligeramente diferente.

El paradigma binario en los textos.

Desde un binarismo rígido hasta una abolición del paradigma, pasando por un intento de quiebre anulado por el paradigma científico.

En tanto al paradigma binario ya se hizo mención de la injerencia que tiene este en el texto de Shakespeare. Es necesario y evidente un paradigma de carácter binario para la producción del concepto de género y a pesar de que en tanto a género la era renacentista aun no localizaba a mujeres y hombres en extremos opuestos de modo explícito, sí lo hacía implícitamente. De cualquier modo la construcción de los géneros masculino y femenino como perfiles opuestos el uno al otro necesitan de un orden binario preexistente como matriz que los soporte.

Al realizar la lectura de los tres textos observando la impronta de lo binario en ellos se aprecia una progresiva debilitación del paradigma desde Shakespeare, pasando por De la Parra como punto intermedio hasta llegar a Müller quien presenta un universo en el que se ha abolido el paradigma en cuestión.

El texto de Marco Antonio de la parra es en este sentido un punto medio entre un binarismo rígido e impenetrable y una ficción desarticuladora del orden binario como la que plantea Müller. Curiosamente esta evolución no obedece de modo estricto a un orden cronológico en la producción de los textos ya que el texto de Müller es, de hecho, anterior al del dramaturgo chileno. El punto medio marcado por De la Parra expone el intento del personaje de Ofelia por atravesar la barrera o límite entre los géneros intentando acceder a espacios y poderes convencionalmente masculinos. Este intento fracasa, Ofelia muere asesinada por un entorno corrupto y perverso. La visión de mundo de esta escritura, sin embargo, dista de ser una de denuncia acerca de las prácticas de eliminación del sistema sobre las alteridades. El detalle de declarar a la protagonista de partida como una enferma psiquiátrica o al menos como una joven con cierta debilidad psicológica confirma un binarismo oculto en el discurso del autor que reafirma la idea del femenino como el polo subyugado (enfermo) del orden de la cultura.

La escritura de De la Parra recurre a códigos científicos en su estructuración, tanto en un aspecto superficial, (la ambientación en una clínica hace evidente la necesidad de cierto lenguaje médico en la escritura), pero también en un plano más profundo. La utilización del paradigma científico funciona como una trampa en este sentido ya que la ciencia, presentada como la verdad incuestionable de la era moderna, encubre un binarismo igualmente gratuito que el de un paradigma religioso. Ejemplo de esto en el texto de De la Parra es el síndrome edípico oculto en la estructura

del personaje, que predetermina una dinámica basada en un binarismo incorruptible. La ciencia como tecnología modeladora de los individuos en tanto a cuerpo, políticas del cuerpo y la conducta ejerce un rol modelador de las identidades que encubre con un discurso pseudo- objetivo la violencia sacrificial aplicada sobre la diferencia. Así la enfermedad (locura) usada para definir a la Ofelia de De la Parra se usa como herramienta naturalizadora de su exclusión.

Por esta razón la obra en cuestión resulta inscrita en un modelo binario tan rígido como su antecedente Shakesperiano, privando de razón y de discurso al personaje femenino central, otorgándole un protagonismo carente de real voluntad e imposibilitando la empatía del lector/ espectador.

Desde este mismo punto de vista resulta que "Ofelia o la madre muerta" puede ser catalogada sin lugar a dudas como una tragedia moderna en la que la medicina o condición médica de la protagonista actúa como una versión reformulada del destino trágico antiguamente dictado por los dioses. La medicina se perfila en esta escritura como la naturalización de un orden igualmente arbitrario que el religioso, en el que los dictámenes científicos acaban siendo el *Deux ex machina* de esta nueva tragedia.

Müller como exponente de un último estado del personaje presenta un universo en el que el género ya no ejerce ninguna injerencia en el devenir de los acontecimientos ni determina en lo absoluto las conductas de los personajes. Los rasgos anteriormente asociados al género se encuentran

en este texto presentes pero a disposición de quien quiera ocuparlos independiente de su sexo biológico o posibles filiaciones con la idea de género.

¿Cómo funciona el género en la Ofelia escrita por Müller?

Cobra aquí sentido la idea de la escritura postmoderna como una que asume la historia o la tradición y la cuestiona. Justamente en el asunto del género ocurre esto, la idea del género existe como un pasado, el género funciona en la fábula de Heiner Müller del mismo modo en que funciona la fábula de Shakespeare, como parte de un pasado, absurdo, obsoleto, pero presente en tanto constituye la historia base de un discurso que se ocupa de reelaborar el pasado.

Lo que sucede con el género en esta escritura es cuando menos radical. Lo que hace Müller es, en efecto, decretar la muerte del género como concepto o categoría efectiva. Los rasgos antiguamente asociados con el género se encuentran aquí disociados del sexo biológico, por lo tanto dejan de constituir género siendo simplemente caracteres individuales a la vez que signos constituyentes de una tradición trágica de antaño. La debilidad, la derrota, la confusión, la agresividad y la palabra existen en la obra como rasgos habitables por cualquiera de los personajes del texto. Y al ocurrir esto deja de existir el género como categoría real transformándose en tradición.

El género en la construcción de las Ofelias. Desde la tipifiación sexual absoluta hasta la destrucción del género.

De este modo se observa una evidente mutación en la construcción del personaje de Ofelia en cuanto a género se refiere, ya que desde una constitución fuertemente arraigada en la construcción cultural de la diferencia sexual se llega a un personaje independiente de los rasgos asociados al constructo género. Esto resulta evidente en una primera mirada ocurriendo en esta mutación del personaje algo que sugiere la obsolescencia o al menos la crisis de un concepto que ha operado durante siglos como categoría definitoria de las identidades en la cultura occidental. La crisis de la categoría de género evidente en la escritura de Müller acusa que este concepto ya no proporciona marco para realizar un análisis certero, en otras palabras la escritura de Müller manifiesta la posibilidad de que existan, al menos en el plano imaginario, universos sin género.

No deja de ser una idea perturbadora, cuando tradicionalmente la diferencia sexual ha sido una realidad clave en la ordenación de un cosmos bajo la hegemonía de la masculinidad y de otros poderes que han propuesto un sujeto/poder definido y bien delimitado. Pasa a enunciarse entonces además de la crisis del género, la crisis de un determinado sujeto eje del poder y del orden. Podemos afirmar esto por que la constitución del sujeto enunciador y constructor de realidades ha estado históricamente ligada a un género, el masculino. En la escritura de Müller, que seguramente sin proponérselo emparenta con las bases del postcolonialismo se plantea un

sujeto de la enunciación no hegemónico, y lo más interesante de todo, un sujeto enunciador que renuncia al *status* de dominador. Sólo se conserva en el sujeto de esta escritura el poder de la palabra, o del discurso como último remanente de identidad pero no se ejerce dominación alguna por medio de la enunciación. La ostentación de la palabra opera entonces como rasgo asociado a la humanidad y a la voluntad, al dolor y al quejido más que al poder. De este modo la dislocación de las ecuaciones relativas al poder da como resultado una democratización de la palabra como facultad ligándola incluso al espacio de las víctimas. Se habla desde la derrota, desde el dolor y la ambigüedad, de modo que se deconstruye el binomio discurso/ poder que opera en la mayoría de las escrituras anteriores. Es necesario hacer notar que la operación descentramiento del discurso ocurre de modo efectivo y no se trata simplemente de una inversión del orden en tanto a género. Es decir, la palabra se hace cualidad de todo sujeto posible, no pasa simplemente desde un polo masculino a uno femenino.

La mencionada crisis del sujeto enunciador dice relación con una cualidad afín al estilo de la escritura en cuestión. Si en la estética del postmodernismo se considera fundamental el concepto de fragmento proponemos sumar a este, también en el plano estético, un nuevo tipo de sujeto post moderno que además de ostentar la cualidad de la fragmentación se caracteriza como un sujeto multitud (17). Este concepto, proveniente de la llamada teoría *queer* aparece como representante de la evidencia de la crisis de un sujeto de características únicas y definidas.

Si bien esta teoría se desenvuelve en el plano cercano a la acción política real y efectiva también se ocupa, en un sentido que podríamos llamar postmfeminista, de desnaturalizar de una vez por todas el concepto y las asociaciones relativas al género. En este sentido un aspecto interesante de la teoría *queer* es el considerar los géneros masculino y femenino tan sólo como códigos performativos desarraigados de toda lógica natural. En razón de esto, la mencionada teoría plantea que no debe ya existir un sólo sujeto de la enunciación de los discursos, cualquiera que este sea, ya que la hegemonía de un sujeto necesariamente genera exclusiones. Por el contrario se propone la existencia de un nuevo sujeto llamado multitud, apelando a la posibilidad de que cualquier identidad, aun una periférica, se conforme en sujeto de la enunciación con el mismo valor que una identidad central.

Pluralidad de cuerpos, multitudes.

Si las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres han sido supuestamente la base de la diferenciación de los géneros, la división sexual del trabajo y la polarización sexual de los roles sociales es sostenible que el género y los *status* derivados de él (incluso la dominación) serían, en efecto, realidades irremediables y consecuencia de procesos naturales en la evolución de las sociedades humanas. Hemos descartado *a priori* esta hipótesis usada durante años para reafirmar el paradigma de dominación masculina, ya que se ha demostrado a través del último siglo que no son las diferencias fisiológicas las que definen la ecuación sexo género.

Por el contrario, el cuerpo al igual que cualquier otro objeto, realidad o fenómeno tiene una existencia efectiva y una existencia significante, y es esta última la que lo define en mayor grado. La existencia del cuerpo adquiere sentido en el imaginario humano, el cuerpo es así unido a una significación o sentido transformándose en una construcción ¿Cultural? Sí. Aunque nos referiremos más bien al término "construcción significante".

Afirmar esto no es cosa simple, ¿Qué ocurre entonces con la materialidad, con el cuerpo en su dimensión material?, ¿Qué sentido tiene la existencia/diferencia material de los cuerpos?[18] Si nos ubicamos cerca de la hipótesis de Judith Buttler que afirma que el cuerpo no está exento de sentidos culturalmente atribuidos ¿Qué ocurre después de una operación de quiebre del constructo cultural cuerpo? ¿Qué es lo queda del cuerpo después de una operación de deconstrucción de las asociaciones culturales de género sobre los cuerpos?

¿Dónde observar? Permaneceremos lógicamente usando como muestra la literatura, es decir, el plano imaginario. En el texto de Müller ya analizado existe una eliminación de las asociaciones culturales relativas a los sexos, o más bien una manipulación y transposición de los sentidos de la ecuación sexo/género. En *Die Hamletmaschine* el género se halla tratado de modo que los personajes transitan desde una posibilidad a otra tanto de sexo como de género asumiendo así el sexo propio más bien como parte de la maldición heredada de la escritura original, es decir, de la cultura

[18] Para un desarrollo completo de este asunto véase Buttler, Judith. Boddies that matter. Routledge.

anterior. Lo interesante es que el sexo funciona en los personajes de Müller en un juego que asume todas las asociaciones posibles a cada género. En el caso de Ofelia esto es evidente y por cierto extremadamente interesante ya que potencia al personaje y lo convierte en una suerte de vengador de la represión de los cuerpos femeninos.

> "Expulso todo semen que he recibido, hago de la leche de mis pechos un veneno mortal. (…)asesino al mundo que he parido, lo sepulto en mi vulva. " [(16) p 181]

Este trozo ya citado en el capítulo anterior resulta fundamental respecto al asunto de las asociaciones del género con cierto tipo de conductas. En estas líneas el personaje contradice todas las asociaciones culturales relativas al género y usa el supuesto potencial reproductivo para asesinar. Se produce de este modo un giro en el enfoque acerca del género que permite que figuren en el discurso otras posibilidades de significación respecto al sexo.

Corresponde ahora preguntarse lo siguiente: al asociar o transformar el femenino en su opuesto, o en una gama de distintas asociaciones se diluye la significación tradicional de lo femenino y entonces ¿qué ocurre con la idea de una identidad de género? ¿Se transforma acaso en un pasado que se ha dejado irremediablemente atrás?

Si un sexo y otro pueden ser asociados a una conducta u otra sin que ejerza influencia unívoca el sexo en la conducta, ¿Significa eso que el

género puede estar a las puertas de lo obsoleto? Los textos, las identidades que contradicen la ecuación sexo/género ¿Anuncian el fin del género? ¿Anuncian un retorno al sexo simplemente como condición biológica sin connotaciones culturales?

Es imposible revisar este cuerpo teórico sin plantearse ciertas perturbadoras preguntas las cuales se presentan como muy difíciles de abordar, sin embargo consideramos válido dejar aquí planteadas inquietudes y temas que seguramente darán pie en el futuro a una nueva investigación. Proclamar la crisis del género y la crisis del sujeto abre sin duda la cuestión en niveles amplios y se anuncia la necesidad de un trabajo interdisciplinario como pie forzado para una mirada medianamente acabada sobre este fenómeno. En el presente estudio nos hemos dedicado a analizar o a descubrir la presencia de esta mencionada crisis en un universo imaginario, la dramaturgia. Pero por supuesto al afirmar un fenómeno tan complejo la primera pregunta que surge es: ¿Qué ocurre en la realidad? Teniendo en cuenta que no existen los universos imaginarios que no hayan sido motivados por estímulos provenientes de la realidad debemos afirmar que por supuesto la crisis del género también tiene lugar en el ámbito cotidiano. Lo que Kroker [19] ha denominado *"Outlaw bodies"* o "Cuerpos ilegítimos/periféricos" dice relación con el concepto de multitudes planteado por Preciado. En las publicaciones de ambos autores se encuentran narraciones, registros y reflexiones sobre las identidades múltiples (en tanto a sexo y a género como mecanismos independientes).

[19] Vease "Outlaw bodies" David and Marilouise Kroker.

Hasta ese punto podemos enunciar el fenómeno real en esta investigación, por tratarse de una de carácter más bien hermeneútico. Sin embargo, pensamos que el análisis de universos imaginarios viene a emparentarse justamente con estos estudios que abordan el ámbito cotidiano, físico, tecnológico y social de la desintegración del género como concepto vigente.

Por último dejamos planteada la gran pregunta que surge desde la idea de la crisis del género. ¿Qué ocurre con el cuerpo luego de la deconstrucción del binomio sexo/género? ¿Se incorpora a un universo de variedades o multitudes inclasificables? Tal vez el conjunto de tecnologías aplicadas desde hace siglos sobre los cuerpos definan nuevos estatutos identitarios de lo físico. He aquí entonces la mayor aprehensión:

¿Qué es un cuerpo sin género?

Escritura y puesta en escena de "Ofelia o el mal imaginario"

Conclusiones sobre un proceso creativo.

Texto como revisión de la historia.

Tomando en cuenta lo anteriormente planteado caracterizamos la obra "Ofelia o el mal imaginario" como una escritura dedicada a la revisión de los conceptos y aspectos que han configurado las identidades de Ofelia en el pasado. La obra pretende ser una mirada al pasado, un discurso ejecutado por los restos mortales de un paradigma en decadencia. Se trata de un modelo postmoderno ya que revisa el referente poniéndolo en tela de juicio y resignificándolo. Es fundamental entender el afán revisionista del texto, la idea de Ofelia revisando su ser cicatriz, su irremediable construcción original y su origen. Este texto se plantea como una última mirada atrás, no por una preferencia ni por una nostalgia hacia las tradiciones anteriores sino por una necesidad política de revisar por última vez el referente y abandonar, por fin, ese modelo de lo femenino. Evidentemente identificamos la constitución de la Ofelia original (Shakespeare) como encarnación de la maldición de la feminidad, y por esto mismo cualquier reformulación del personaje cargará siempre con esa maldición aunque resignificada. Por estas razones el texto se plantea como una ultima revisión a la tradición de un modelo que es necesario eliminar.

En otras palabras, escribimos y ponemos en escena una Ofelia con el propósito de matarla.

El cuerpo de Ofelia como escenario de la tragedia. La palabra en el cuerpo, la palabra en la imagen.

Al elaborar la reescritura tomando como base el modelo postmoderno, se toma la opción de incorporar cuerpo femenino como un elemento esencial para la reflexión pretendida en la obra. Se trabaja entonces con la idea del cuerpo femenino como lugar de la batalla (concepto extraído de la propuesta de De la Parra). Ubicamos el cuerpo de Ofelia como el lugar de la confrontación, el lugar del daño, y de la cicatriz. El cuerpo femenino existe como huella de la batalla para eliminar la identidad, o en el caso particular de la obra, el cuerpo de Ofelia se transforma en la cicatriz de la historia. Así el cuerpo aun arrastra consecuencias en su innegable materialidad. Ejemplo de esto es la posibilidad de reiterarse en el cuerpo la batalla y por lo tanto la agresión y el daño (Escenas de represión, y control sobre las Ofelias quienes reciben el daño como un recordatorio de sus historias pasadas y no como reales agresiones).

Se utiliza el cuerpo de la mujer como registro del horror, un horror que es reminiscencia del pasado pero que ya no puede ser un daño presente. Se anuncia de cierto modo un sujeto que es sólo histórico y cuyo presente es registro y no sensibilidad efectiva. Las Ofelias se convierten en esta obra en

la página que registra la supresión de la identidad femenina, lo que deviene finalmente en un cuerpo de la supresión, sin presente, un cuerpo que es simplemente registro de la muerte, o de las tantas muertes inscritas durante años en los rostros de la otredad.

Señalamos que la idea de situar la batalla en el cuerpo no proviene como en el texto De la Parra, de la imposibilidad de la identidad femenina de transgredir el ámbito privado y participar de una confrontación en el espacio público. Por el contrario, en este texto el cuerpo se plantea como la memoria de las luchas anteriores, se habla aquí de un universo cerrado, sin una continuidad hacia un futuro. Este es un cuerpo/cicatriz que no mira adelante ya que es registro de la muerte y la eliminación. Entonces estos cuerpos post, ya no existirán más sino como huellas y su única vía de continuidad existe en el discurso.

El género o "Mal imaginario"

Los rasgos culturalmente asociados al género femenino ya han sido mencionados. Los caracteres asociados a la tipología de la doncella trágica (Ofelia) vienen a ser derivaciones de los rasgos femeninos por excelencia (sexualidad como bien de intercambio en la economía simbólica, fragilidad mental/locura, muerte derivada de la extrema sensibilidad romántica, etcétera) y como ya hemos establecido que estos rasgos pertenecen a la construcción del femenino imaginario, son eliminables en una escritura alternativa.

El punto es que son justamente estos caracteres los que constituyen el género como tal. El conjunto de rasgos culturalmente asociados a un sexo u otro. Eliminar los rasgos "femeninos" implica eliminar el género de la escritura. Pero ¿Es posible efectivamente eliminar el género de un universo imaginario aun si este universo es tan reducido como un sólo ejercicio de escritura? Como vimos en Müller, aparentemente sí es posible. En el caso de "Ofelia, o el mal imaginario" no es el objetivo producir una escritura sin género si no reflexionar acerca de la relatividad y ambigüedad de este concepto. De dicha reflexión queda como resultado un curioso planteamiento con respecto a la ecuación sexo/genero. Proponemos la existencia del género como la enfermedad del pasado. El género es la historia, la cicatriz en los personajes, aquello que es objeto de revisión y de reflexión en los discursos de los participantes. Es "El mal imaginario" o aquella condición inventada por otros que les ha traído hasta el estado en el que están.

De esta reflexión deriva un concepto que actúa como base subyacente en la escritura de esta obra y de las dos anteriores que conforman el total de las piezas producidas por mí hasta este momento (piezas estrenadas). Dicho concepto es **La Memoria**, idea que ha sido base para construir tres piezas que operan bajo la misma dinámica: elaborar una reflexión sobre el pasado trágico de los personajes protagonistas de cada obra. Existen en las tres obras elementos en común que configuran un trabajo sobre las facultades y funcionamientos de la memoria como dispositivo recuperador, eliminador y

resignificador del pasado. En los tres casos se trata de versiones libres sobre tragedias clásicas tomándose siempre personajes femeninos de la tradición dramatúrgica occidental ("Antígona, historia de objetos perdidos", - Sobre "Antígona" de Sófoclés; "El despojo, historia de pueblos olvidados", sobre los personajes Cassandra, Antígona, Ismena, Medea y Clitemnestra, y "Ofelia o el mal imaginario", sobre Ofelia en "Hamlet" de William Shakespeare). En las tres obras se trabaja una fábula nueva y diferente a la del texto referente conservándose elementos que hacen del personaje elegido un ente que reflexiona sobre su construcción y su pasado. Por esto mismo es que en las tres ocasiones las fábulas planteadas se ubican temporalmente en un momento posterior al acontecimiento de la fábula referencial de modo que estas piezas realizan una reflexión sobre la tragedia (siempre caracterizada de algún modo como una guerra) basándose en el concepto de la memoria. En el caso de "Ofelia o el mal imaginario" la memoria resulta también el hilo conductor en términos conceptuales, ya que todo discurso enunciado sobre la escena proviene de un acto de memoria, y es esta facultad la que hace posible un manifiesto, comentario o reclamo de los personajes acerca de sus historias. Hablando de este pequeño conjunto de obras podemos caracterizarlo como el ejercicio de la memoria sobre la tragedia del pasado, o como una nueva mirada sobre el pasado de las víctimas siendo el pasado siempre una guerra. Consideramos la guerra como lo más apropiado para contener una tragedia en tanto a la gratuidad del sufrimiento humano, el poco control del humano común sobre su destino y la posibilidad de un pensamiento estructurado en un orden otro dada las desestructuraciones de lo cotidiano que suceden con motivo de las

guerras. Por último, la pregnancia de la guerra tiene también una causa arbitraria, simplemente el hecho de considerar que una guerra es, primero que nada, aquello que no es posible olvidar.

Dimensión estética.

La secuencia fotográfica.

Se plantea una construcción de la acción desde la presentación de una secuencia de fotografías o imágenes en las que la dimensión tiempo aparece por la superposición del texto (palabra pronunciada en un tiempo dado). De este modo la imagen es estática sin embargo cobra existencia temporal por la inclusión de la palabra que introduce la cuarta dimensión y por lo tanto la cualidad teatral. Podemos radicalizar este concepto hablando de una especie de imagen temporalizada por la palabra pronunciada. Así, sin necesidad de conflicto se propone una acción no dramática sino temporal. De este modo la acción es planteada como la palabra en el tiempo y en el espacio, o más bien como el discurso en el tiempo sumado a la imagen.

Al tratarse de una secuencia fotográfica es evidente que la primera necesidad radica en la composición de las imágenes independientes unas de otras aunque por supuesto parten desde un sentido unificador dado por el discurso que se pretende defender. Se trabaja la imagen en estrecha relación con el texto formando así una unidad base (imagen más texto) en la cual el sentido de una se altera y potencia con la otra. A esto se suma el estado

emotivo de los actores que opera generando una atmósfera que más tarde se convertirá en tensión.

"Tenemos la cara manchada, tenemos encima una sombra, se debe tener cuidado con nosotras,



nada debe asustarles más que la memoria de las víctimas. Por que recordamos cada uno de los golpes recibidos, cada mirada, cada risa, cada mueca de desprecio. Cada uno de los castigos de los tratamientos cada inmersión en agua fría la tenemos guardada entre los dientes. Cuidado con nosotras por que nosotras odiamos, el odio es propiedad de las víctima. Ustedes simplemente nos desprecian, el odio es más grande mas puro mas fuerte. Aliméntame el odio que tengo, golpea más fuerte escupe otra vez, rómpeme, no digas que no te lo he advertido, se debe tener cuidado con nosotras por que nuestro odio será infinito".

El actor y el personaje

Como ya fue mencionado en el capítulo anterior la relación actor/ personaje en este montaje pretende ser algo diferente a la relación que se establece entre estas dos identidades en la tradición realista. Ciertas convenciones son desestructuradas para alcanzar un mejor efecto comunicativo coherente con la propuesta. Si en la tradición realista, que en el último siglo ha operado hegemónicamente en la actividad teatral, se pretende una identificación absoluta entre el actor y el personaje, se busca aquí un estado intermedio entre las identidades del intérprete y del personaje. En este caso el actor no renuncia a su identidad con la finalidad asumir la identidad ficticia sino que asume el discurso del personaje con la finalidad de comunicarlo. Esto se suma también a que la construcción literaria del personaje opera en razón a lo que este pretende decir más que a una pretensión de ser. Así los personajes son declaradamente una fantasía al servicio de aquello que es necesario comunicar. Siendo la comunicación de un discurso el objetivo fundamental se hace evidente la necesidad de anular la convención de la cuarta pared dado el imperativo de reconocer la presencia del público como receptor del discurso comunicado.

La presencia del actor sobre el escenario se hace entonces un hecho que es necesario reconocer y asumir al mismo tiempo que este se asume en escena como quien presta su cuerpo, su voz y su emotividad a un personaje ubicado detrás de él/ella, un personaje que pareciera indicarle los pasos a seguir y las palabras a pronunciar. A modo de metáfora podemos decir

(conscientes de la contradicción implícita) que más que un fenómeno de identificación se produce entre actor y personaje una relación de complicidad.

El actor y el discurso

Hablar de complicidad es, por supuesto, un modo poético de establecer la relación antes mencionada. Lo que proponemos es acabar con la fantasía de la existencia efectiva del personaje y más bien plantearlo como el formato dramático teatral de un discurso. Desde este punto de partida el actor no tiene otra opción que apropiarse del discurso mediante una cabal comprensión y generando una empatía particular desde su propia identidad. Así la relación de complicidad se establece más bien con el discurso y no con la fantasía de un personaje dotado de existencia real.

Los "personajes" o estados del discurso.

En el aspecto literario de la obra, debemos especificar que existe otra característica que de cualquier modo dificultaría la concepción de los personajes o identidades como entes independientes de los actores que los representan. Esto se hace evidente sobre todo en el caso de las Ofelias que son sin duda tres formas de la misma construcción Shakespereana. Siendo así resultaría ingenuo trabajarlas como seres independientes unos de otros por lo que optamos por considerarlas estados o etapas parlantes de la evolución del constructo femenino. Dentro de esta misma caracterización

incluimos a Hamlet, que por momentos es una más de las Ofelias ya que habita también el espacio de las víctimas (manicomio, refugio antiaéreo, espacio de la sobrevivencia). La exposición simultanea de estos personajes se convierte entonces en la coexistencia de diferentes aristas del mismo discurso de denuncia y revisión de la histórica agresión sobre la alteridad. En dicha simultaneidad se puede encontrar cierto vínculo con el postulado cubista que busca exponer diversos puntos de vista de la misma imagen, Lo fundamental en esta propuesta resulta ser el carácter reflexivo y expositivo que pretende comunicar un raconto acerca de las ficciones históricamente asociadas a la construcción cultural de lo denominado femenino.

El actor y la representación.

En tanto al concepto de representación se puede afirmar que en el proceso abordado se propone debilitar (eliminar sería radical y daría pie a un número de cuestionamientos poco pertinentes) la cualidad representativa del espectáculo. En relación a lo expuesto en los párrafos anteriores resulta evidente que es necesario plantearse como objetivo en esta obra la presentación de un discurso y no la representación de una acción ficticia. Esto obedece, eso sí, a un ojo situado en la platea que percibe cómo el espectáculo platea un discurso o comunica una cantidad de información. Situando la mirada desde el escenario el desafío se vuelve más complejo ya que evidentemente el ensayo, la memorización, la fijación de una planta de movimiento, guión musical y en síntesis todos los elementos propios de un espectáculo teatral, jugarían en contra del carácter presentativo que se

quiere lograr. Sin embargo creemos que se logra de algún modo mantener el carácter presentativo cuando el actor opera en escena en razón a la comunicación de un discurso y no a la imitación de una acción. Con este postulado antiaristotélico la posibilidad de inscribir un fenómeno teatral en el ámbito de lo presentativo tiene que ver más bien con la intención política y comunicativa del acto más que con la espontaneidad y originalidad de las acciones físicas realizadas sobre la escena. De este modo sostenemos que por ejemplo el teatro brechtiano es en esencia presentativo, justamente por la cualidad anti ilusionista de sus postulados, y por el acto de direccionar la comunicación del discurso hacia un público.

En el caso de la obra "Ofelia o el mal imaginario" debido a la construcción del texto la imitación de una acción (teatro como mímesis) sería una vía poco probable de abordar el trabajo ya que la acción que realizan los personajes es en la mayoría de los casos la misma: decir. Así en vez de imitar la acción de hablar, evidentemente se opta por decir realmente, desde el actor mismo. Nuevamente esto refuerza el ánimo discursivo y presentativo antes enunciado.

Conclusiones generales.

Introduciendo por último el concepto de memoria o más bien explicitándolo como base de la escritura se propone lo siguiente.

El discurso es la revisión del pasado, el ejercicio político de la memoria.

Nos hemos referimos ya a un teatro guiado por el objetivo de comunicar de la mejor manera posible un discurso. Esto, por supuesto, aplicando en esta comunicación los factores estéticos propios del lenguaje teatral. De este modo proponemos la necesidad de una dimensión política en el teatro, o más bien la presencia de la dimensión política en este teatro. Así sostenemos que la forma se encuentra al servicio del discurso, como ha ocurrido ya en otras oportunidades (mencionamos ya a Beckett y a Brecht). En la variedad de obras y de discursos pertenecientes a la tradición postmoderna ocurre, sin duda, algo similar dado que la fragmentación en la estructura es parte del discurso de la variedad y del fragmento. La fragilidad de los grandes proyectos modernistas está enunciada en las múltiples grietas que construyen el arte postmoderno. Lo mismo sucede en relación a la estética postmoderna y la relectura del pasado, la inclusión de pliegues o fisuras en las reescrituras de la tradición dice relación con la puesta en duda de la modernidad tan asociada, en su tiempo, a las certezas.

Encuadrándonos entonces en la escritura postmoderna afirmamos que en esta pieza la dimensión política corresponde a la revisión de la tradición, es decir, el discurso constituye un ejercicio de memoria de modo crítico, en tanto los personajes de la obra revisan sus propias historias para deplorar y rechazar sus pasados. El discurso, en este caso, es un ejercicio político de la memoria. Realizada en el campo del teatro, la memoria funciona tanto en la palabra como en el cuerpo y la emotividad de los participantes de la escena. La revisión de la tradición represiva asociada a lo femenino acaba finalmente en una postura crítica al respecto por parte de los personajes que parecen rechazar su identidad inserta en la tradición. Se plantea entonces el último recurso en ese sentido, un desacuerdo con la propia conformación identitaria de los personajes, una exposición del error en sus escrituras:

> Ofelia joven : Moriremos todos de lo mismo pero no será de amor

De este modo se concreta el ejercicio político dentro de la obra, en la revisión del pasado y en el rechazo (irrealizable) de los personajes hacia sus identidades. Existe también un planteamiento claro en la identificación de lo femenino con otras víctimas producidas por los mismos dispositivos de dominación.

La memoria es la cicatriz, el género es un acontecimiento en la memoria. El género es la cicatriz.

Al plantear un teatro que realiza una operación política sobre el género y funciona sobre este a modo de revisión y crítica sólo nos queda afirmar nuevamente que el género opera ya como parte del pasado. Sin entrar al ámbito de la contigencia en el mundo real nos limitamos a afirmar que la posibilidad de eliminación del género en un universo imaginario transforma esta categoría en un rasgo que es recuerdo de un pasado. El género es memoria o huella de una dominación. La memoria del género se constituye en Ofelia en la memoria del daño, de modo que la revisión del pasado se convierte en el presente en la exposición de una cicatriz. La memoria como cicatriz hace presente al cuerpo como lugar de la inscripción del daño. De este modo el cuerpo sobre la escena es la recreación o el simulacro de un daño acontecido en el pasado. Dada la naturaleza del teatro como arte que requiere de la presencia el cuerpo se configura como registro de la memoria y es en ese sentido en el que se presentan las escenas de agresión a los cuerpos femeninos.

La memoria es la identidad aun si esa identidad es asumida para ser rechazada.

Frente a la pregunta antes formulada ¿Qué queda de la identidad femenina una vez deconstruida la ecuación sexo/género? Nos remitimos aquí al ámbito de la obra, y nos preguntamos ¿Quién es Ofelia una vez que

rechaza su identidad? Planteamos que la identidad es, en este caso, la memoria, aun si la memoria se remite a una historia de daño, aun si es cicatriz de la represión y la muerte. La identidad es, en esta obra, aquello con lo que se está en profundo desacuerdo, un pasado indeseable pero inevitable que hace que el presente sea el ejercicio político del discurso ejercido para rechazar mediante la palabra un pasado de dominación. De ese modo Ofelia una vez que rechaza su identidad continua siendo Ofelia, he ahí la dimensión trágica de la obra, he ahí la posibilidad de la tragedia en las reescrituras postmodernas, el referente es el destino.

La fragmentación es el lenguaje de la memoria.

Rescatando la cualidad de la obra de arte de contener discurso en su dimensión estética consideramos que la fragmentación postmoderna se emparenta a la perfección con el ánimo revisionista propio de este estilo encontrándose en la fragmentación un lenguaje propio de la memoria. En la fragmentación y la ausencia de una lógica causa-efecto se encuentra la estética caprichosa del recuerdo, fraguado en algún espacio inconsciente, tejido de asociaciones arbitrarias pero no menos efectivas en tanto a la producción de un discurso. El fragmento vendría entonces a guardar cierta similitud con la estética de lo inconsciente, y por lo tanto con los complejos mecanismos de la memoria.

La obra como fenómeno teatral, recepción del público.

En cuanto a la obra como producto artístico esta adquiere existencia real una vez puesta en escena y sometida a la mirada de un público, por lo tanto todas las reflexiones e intenciones plasmadas en ella fueron finalmente puestas a prueba en el periodo de funciones abiertas (doce funciones en total). Sin pretender efectuar un estudio de recepción resulta en este punto interesante exponer ciertas opiniones recogidas desde los comentarios del público. Curiosamente fue posible captar dos formas de percibir el espectáculo por parte de los espectadores, dualidad que refleja la existencia de dos formas de comunicación que coexisten en esta obra. Por un lado, un número (escaso) de espectadores manifestó haber comprendido acabadamente un discurso político acerca de la exclusión y la represión hacia el género femenino fijando especial atención en la violencia que implica la reclusión psiquiátrica como castigo a la diferencia. A esta comprensión del espectáculo podríamos llamarla de modo grueso una comprensión "intelectual" de la obra. Por otro lado una cantidad más numerosa de espectadores manifestó no haber comprendido nada y sin embargo haberse sentido profundamente conmovido por la atmósfera del espectáculo y con ciertos sentimientos identificados como fundamentales en la obra (desamparo, tristeza, soledad). Esta percepción podemos nombrarla como "emocional".

Con estas dos formas opuestas de leer una obra se comprueba la posibilidad de producir un discurso efectivo y sin embargo abierto a

lecturas variadas en el que se producen interpretaciones disímiles entre un espectador y otro que, sin embargo, se relacionan con un concepto central que guía la percepción. Ambas formas de percibir la obra, por opuestas que sean, comunican en definitiva lo mismo, variando sólo el lenguaje seleccionado por el espectador al momento de hacer la lectura.

Otro aspecto curioso en cuanto a los comentarios recogidos fue la asociación, hecha por algunos espectadores, de las escenas de agresión con la tortura con móviles políticos ocurrida durante la dictadura en Chile. Estos comentarios, en un comienzo desconcertantes, resultaron ser esclarecedores más tarde para entender que el daño físico o agresión como hecho desnudo es altamente susceptible de ser asociado a una multiplicidad de realidades diversas en las que el rasgo común es la presencia de las víctimas. De modo que tal comentario resultó no ser e absoluto descabellado, si bien jamás fue consciente la intención de hablar de la represión política en Chile si existió desde un comienzo la intención de crear un universo imaginario que otorgara voz a las víctimas. Así las alteridades resultan en efecto emparentadas unas con otras no sólo en teoría sino en el imaginario colectivo de los receptores. A esto, sin duda, aporta la fragmentación en la estructura de la escritura. La multiplicidad de interpretaciones, de identificaciones y de sujetos reconstruidos en la lectura del público obedecen en gran medida a la forma en que se enlazan los textos y referentes produciendo pliegues o posibilidades en la lectura.

En cuanto a la relación existente entre este texto y los anteriormente construidos (“Antigona....” y “El despojo...”) las similitudes son claras, la

memoria y la revisión del pasado trágico son sin duda elementos coincidentes. Sin embargo existen también diferencias en cuanto a que el proyecto Ofelia pretende abarcar un pasada más amplio incluyendo en la reflexión mayor cantidad de referentes y, por lo tanto, de asuntos a tratar. Resulta comprometedor hablar de una evolución, sobre todo al comentar la propia obra, sin embargo diremos que sí es visible una transición desde la revisión de un pasado particular o local (en el caso de “Antígona,...” se revisa la experiencia Chilena del exilio) hacia una experiencia simbólica de un pasado colectivo amplio que en Ofelia es el del género femenino y las víctimas en general. En esto términos me permito afirmar que la realización de "Ofelia o el mal imaginario" corresponde al proyecto más complejo hasta ahora emprendido por mí desde el ánimo de revisar el pasado trágico los de sujetos femeninos de la tradición teatral occidental.

A modo de autoevaluación es posible afirmar que se logró un relativo éxito en la intención de comunicar un discurso o contenido en términos emotivos e ideológicos. Esto ya que tanto mediante la observación del trabajo terminado como a través de las opiniones recogidas desde los espectadores se extrae que el asunto central del discurso es legible. Sin embargo planteamos que ciertos puntos considerados importantes dentro de la propuesta ideológica resultaron débilmente comunicados. En especial nos referimos a aquellos instantes en los que se buscaba subvertir absolutamente la victimización de la mujer. Ya sea por una falencia en la dirección de la obra o por la pregnancia de ciertas asociaciones relativas al género en el imaginario colectivo (y probablemente por ambas razones) no fue

suficientemente enfatizado la apropiación del poder y de la crueldad por parte del polo femenino. Del mismo modo el rechazo por parte de las Ofelias de la identidad proporcionada por la tradición resultó, aunque explícito, quizás menos enfatizado de lo necesario. Metafóricamente hablando podemos decir que no logramos dar la suficiente potencia a la frase "MORIREMOS TODOS DE LO MISMO PERO NO SERÁ DE AMOR", no logramos cabalmente rechazar al género como ficción que delimita las vidas e incluso las muertes de los individuos de modo irracional. En ese sentido se evalúa como tarea pendiente la realización de un nuevo proyecto que emprenda de modo más radical la subversión y eliminación del género en un universo imaginario.

Por último, en términos académicos se plantea que el aporte del presente estudio consiste en establecer a través de la reflexión y comentario acerca de la tradición, sobre todo en cuanto a género se refiere, una relación entre los planteamientos de la teoría *queer* y el campo de las artes dramáticas. Proponemos que tal relación resulta beneficiosa en tanto establece la presencia de un mismo fenómeno desde diferentes puntos de vista de la contingencia. Si existe el fenómeno de la crisis del sujeto único en el ámbito político o cotidiano este también se hace presente en el espacio imaginario de la literatura y el teatro. En el acto de enunciar esta crisis e indicar la obsolescencia del género como categoría en la literatura confirmamos la presencia de un ordenamiento nuevo en el universo simbólico que produce la aparición de nuevas posibilidades en la configuración de sujetos, personajes y estructuras dramáticas.

Desde la aparición de estas posibilidades en razón de la multiplicidad de sujetos posibles se hace evidente la necesidad aplicar nuevos criterios en el análisis y en la producción artística. Universos imaginarios y reales que desatienden las regulaciones de la tradición hacen necesario un nuevo enfoque en los análisis del fenómeno teatral postmoderno. Se hacen necesarios enfoques que integren al ámbito estético dimensiones políticas que surgen desde la multiplicidad de los sujetos enunciadores de discurso y desarticuladores de los ordenes.

Bibliografía

(1) -ANTON, MIREIA. La mujer como objeto de representación del erotismo y la muerte: conquistando su propio cuerpo. 2003
http://www.mujeresdeempresa.com/arte_cultura/cultura030301.htm

(2) -BOURDIEU, PIERRE. La dominación masculina. Ed. Anagrama, colección Argumentos. Barcelona. 2000

(3) -BUTTLER, JUDITH. "Bodies that matter. Ed. Routledge. Londres, Nueva York. 1993

(4) -DANE, GABRIELLE.. "Reading Ophelia´s madness" Pegasus Press
http://www.english.ufl.edu/exemplaria/gdane.htm 1998

(5) -DE LA PARRA, MARCO ANTONIO. Ofelia a la Madre Muerta. P rimera Muestra Nacional de Dramaturgia. Secretaría Nacional de comunicaciones, Gobierno de Chile. 1995.

(6) -DE TORO, ALFONSO; DE TORO, FERNANDO. El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Editorial Vervuert / Iberoamericana. Frankfurt am Maim- Madrid. 1999

(7) -DE TORO, FERNANDO. Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Editorial Vervuert / Iberoamericana. Frankfurt am Maim- Madrid. 1999

(8) -DE TORO, FERNANDO. Intersecciones II: Ensayos sobre Cultura y Literatura en la Condición Postmoderna y Postcolonial. Editorial Galerna. Buenos Aires. 2002

(9) -DUBY, GEORGES; PERROT, MICHELLE. La historia de las mujeres. Tomo 3: Del renacimiento a la edad moderna. Editorial Taurus. Madrid. 2000

(10) - ECHEVERRÍA, RAFAEL. Ontología del lenguaje. Editorial Dolmen. Santiago de Chile. 1994

(11) -FOUCAULT, MICHEL. Historia de la locura en la época clásica. Editorial Fondo de cultura económico. Buenos Aires. 1990

(12) -FRAME, JANET. Faces in the water. Ed. Pegasus Press. New Zeland. 1961

(13) -GALLO, HECTOR. El tabú de la virginidad
http://antares.udea.edu.co/~affectio/Affectio5/virgin.html

(14) -GARBER, MARJORIE. "Two Exerpts from coming Of Age In Shakespeare"
http://.boingyboingy.com/jump/Ophelia_comingofage.html

(15) -KROKER, ARTHUR y MARILOUISE (editors) The last sex: Feminism and outlaw bodies. St. Martin´s Press. New York. 1993

(16) - MÜLLER, HEINER. *Die hamletmaschine* en Teatro Escogido I. Editorial Primer Acto. Madrid. 1990.

(17) - PRECIADO, BEATRIZ. Manifiesto contrasexual. Editorial Opera Prima. Madrid. 2002

(18) - REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Diccionario. Decimonovena edición. 1970

(19)- ROUDINESCO, ELIZABETH y otros. Pensar la locura, ensayos sobre Michel Foucault. Editorial Paidos. Barcelona. 1996

(20) -RUBIN, GAYLE. *"El tráfico de mujeres"* en El género: La construcción cultural de la diferencia sexual. Marta Lamas compiladora. Editado por: Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. México D.F. 1996

(21) -SANCHEZ-PARDO, ESTHER. *“Las ficciones de Janet Frame: la locura y el silencio en la narrativa (auto)biográfica femenina.”* en El legado de Ofelia: Esquizotextos en la literatura femenina en la lengua inglesa del siglo XX. Editorial Horas y Horas. Madrid. 2001.

(22) -SANCHEZ-PARDO, ESTHER. *“Perspectivas culturales, filosóficas y psiquiátrico-psicoanalíticas en torno a la esquizofrenia.”* en El legado de Ofelia: Esquizotextos en la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX. Editorial Horas y Horas. Madrid. 2001

(23) -SAU, VICTORIA. Ser mujer : el fin de una imagen tradicional. Editorial Icaria. Barcelona. 1986

(24) - SHAKESPEARE, WILLIAM. "Hamlet". Traducción de Tomás Segovia. Grupo editorial Norma. Colección Shakespeare por escritores. Buenos Aires. 2002

(25) -SHOWALTER, ELAINE. *"Representing Ophelia: Women, madnness and the responsabilities of feminist criticism."* en Shakespeare and the question of theory. Patricia Parker y Geoffrey Hartman compiladores. Editorial Routledge. Londres- Nueva York. 1990